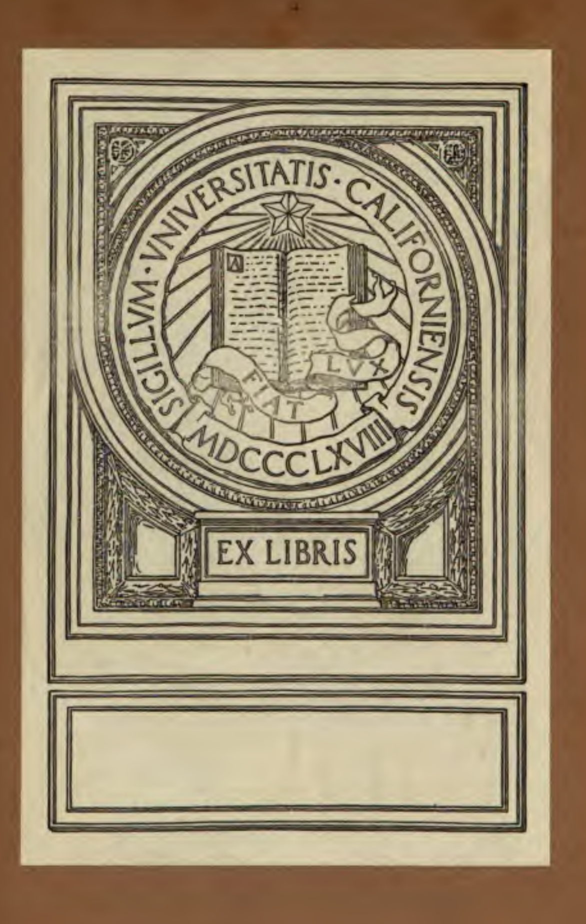
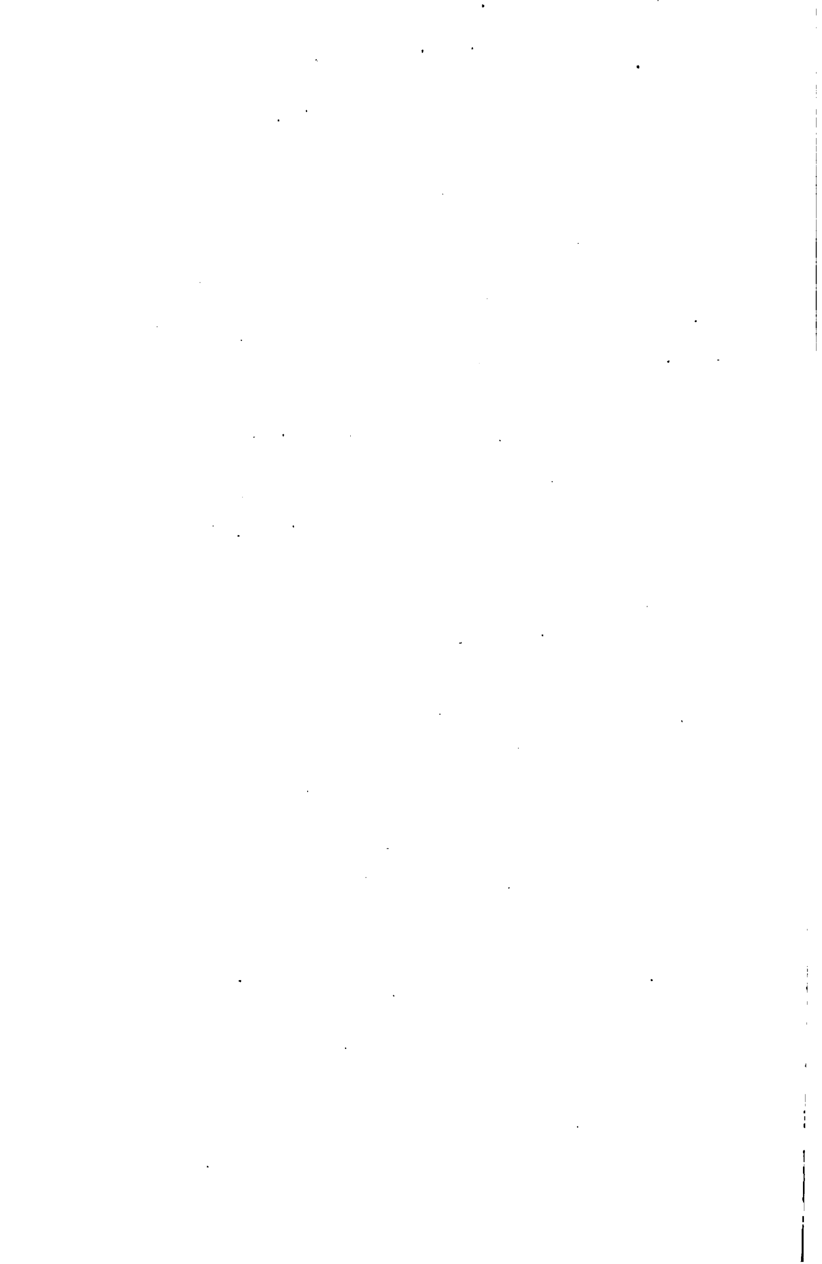

Google

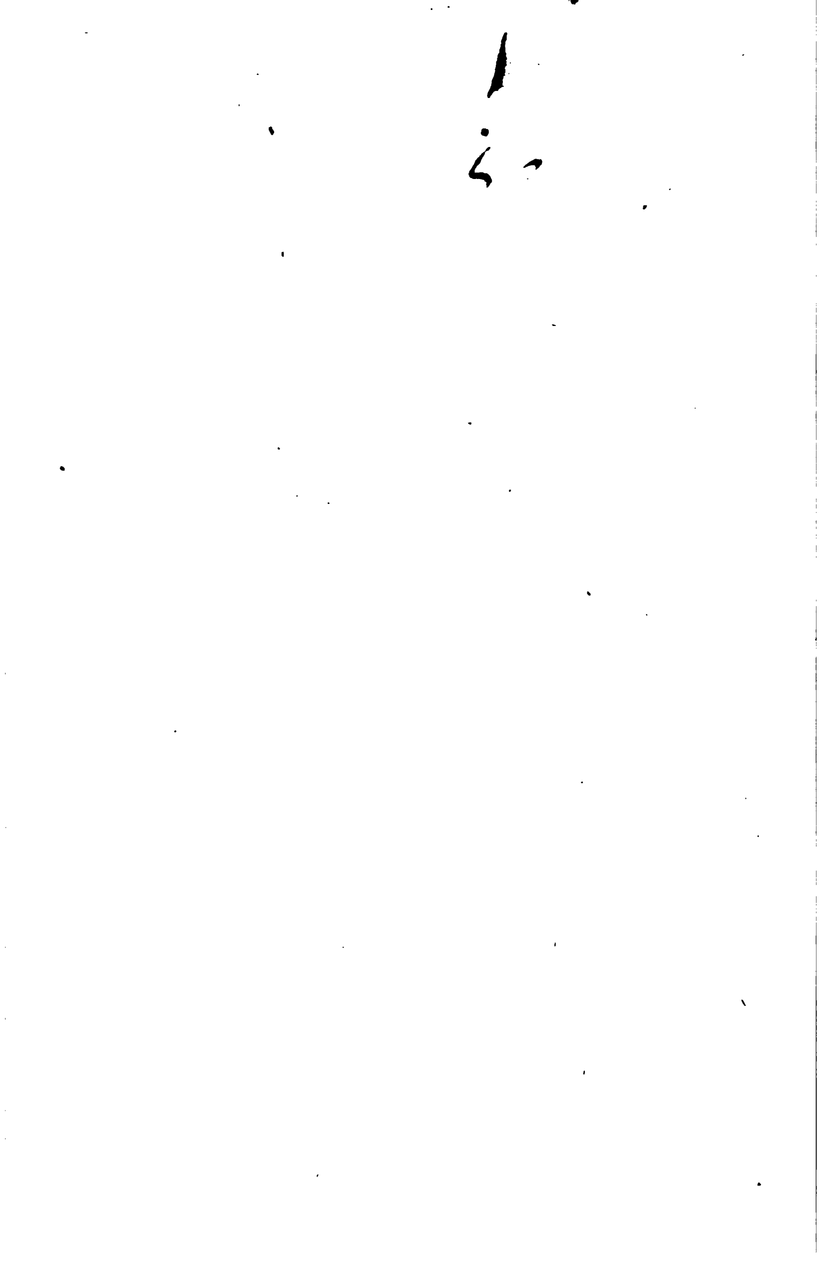


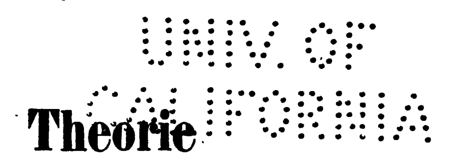

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS











Theorie

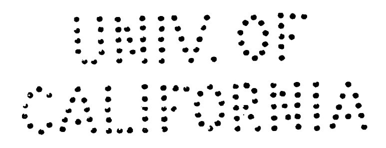
der

Neuhochdeutschen Metrik

von

Rudolf Westphal.

Jena,
Verlag von Carl Doebereiner.
1870.



Vorwort.

Der Dichter Platen, der wie wenig andere die Metra fremder Völker alter und neuer Zeit kennen gelernt und der vor allen anderen auf die metrische Form ein hohes, vielleicht ein allzu hohes Gewicht legte, macht den deutschen Versmaassen ihre Armuth zum bitteren Vorwurf:

Singt nur in Florenz Terzinen,
Und Ottaven in Sicilien,
Zu Paris Alexandrinen,
Und in Spanien Redondilien,
Singt, ihr Britten, Spenserstanzen,
Und Kassiden singt, ihr Persen:
Arm an Maass zwar ist der Deutsche,
Doch nur allzureich an Versen.

Ist das im Ernste so gemeint? Dann ist es eine höchst ungerechte Beschuldigung. Von all den Völkern, die Platen hier neben den Deutschen

nennt, haben vor diesen blos die Perser einen grössern Reichthum in der Bildung der einzelnen Verse voraus, aber auch sie stehen darin hinter uns Deutschen zurück, dass trotzdem bei ihnen innerhalb ein und desselben Gedichtes eine grosse Monotonie herrscht, denn mit geringen Ausnahmen wird in demselben Gedichte ein und dasselbe Vers-Schema ohne Abwechselung wiederholt — von einer Freiheit und Kunst der Strophenbildung ist der Perser sogar noch weiter entfernt, als die übrigen europäischen Völker, deren Maassen gegenüber die deutschen Metra in den vorstehenden Reimen Platens mit völliger Entstellung des wirklichen Thatbestandes als arm bezeichnet werden.

So wunderlich es auch sein mag, es ist in der That Platens wirkliche Ansicht, was er in jenen Reimen ausgesprochen. An einer Stelle seiner Prosa-Aufsätze prädicirt er unsere deutsche Metrik gradezu als „roh, da wir, an das mono-„tone Geklapper von Jamben und Trochäen ge-„wöhnt, beinahe den eigentlichen Sinn für Rhyth-„mus verloren haben, da sich unsere ganze Metrik „in einem beständigen Lang-kurz oder Kurz-lang „auf das eintönigste fortbewegt .... Die ita-„lienischen Maasse, wie auch der französische „Alexandriner erfreuen sich einer grossen Man-„nichfaltigkeit in der Ursprache; vermöge unserer

„Prosodie hingegen werden sie eintönig und matt, „wie es unser fünffüssiger Jambus ist, ein bar„barischer und armseliger Vers, der hoffentlich „bald aus der Sprache verschwinden wird.“

Mit Bedauern hören wir einen deutschen Dichter, der mit Recht in der formellen Technik der Poesie als Meister gilt, das national-deutsche Element in unserer Dichtkunst mit so durchaus ungerechten Vorwürfen überschütten und gegen das, was unsere Nachbar-Völker ähnliches haben, tief herab setzen. Es sind diese Schmähungen nicht Aussprüche momentaner Laune und Verstimmtheit, sondern bezeichnen recht eigentlich Platens Grundanschauungen über metrische Form. Nur deshalb, weil er das einfache Lang-kurz und Kurz-lang, wie er dies nennt, für ein unzulängliches Metrum hält, hat er sich die Mühe nicht verdriessen lassen, sogar in Strophen-Schematen nach Art der Pindarischen zu dichten, und es verdient allerdings anerkannt und hervorgehoben zu werden, dass unter den Platenschen Gedichten gerade die in dieser schwierigen Form gehaltenen — z. B. das „dem Kronprinzen von Bayern“ gewidmete — auch ihrem poetischen Inhalte nach zu den gelungendsten gehören.

Immerhin aber sind dergleichen Nachbildungen von complicirten Metren der Alten im recht eigentlichen Sinne als Kunststücke anzusehen,

die nur von wenigen zu Stande gebracht werden können und wohl am wenigsten leicht von denjenigen, welche als wirklich gottbegnadete Dichter in der metrischen Form nur ein secundäres Accedens, nur eine äussere Ornamentik des poetischen Gebildes erblicken. Ein deutscher Dichter ersten Ranges wird, was ihn bewegt, immer am liebsten und geläufigsten in den nationalen Formen aussprechen, die keineswegs so monoton und rhythmuslos sind wie Platen glaubt, sondern die kunstreichsten Gestaltungen und die grösste rhythmische Mannigfaltigkeit zulassen. Derjenige weiss wenig von den Rhythmen der Griechen, der da glaubt, die deutsche Poesie könne derselben nur durch Nachbildung der künstlicheren Strophen-Schemata der Griechen theilhaftig werden. Der Reichthum griechischer Rhythmik zeigt sich eben so sehr in deren einfacheren trochäischen und jambischen Bildungen, und die deutsche Poesie braucht sich diese Mannichfaltigkeit nicht erst von aussen her durch Nachbildung antiker Formen künstlich anzueignen, sondern besitzt sie längst schon in ihren nationalen Metren als ächtes Eigenthum.

Wenn selbst ein Verskünstler ersten Ranges die mannichfaltigen Formen unserer nationalen Metrik so gänzlich verkennen konnte, so wird es nicht ungeeignet sein, dieselben durch näheres

Eingehn auf ihre Eigenthümlichkeit zu lebendigerem Bewusstsein zu bringen. Der schöpferische Dichtergeist selber pflegt wenig Sinn für das Theoretische der Formen, in denen er sich bewegt und die er zum Theil selber producirt, zu besitzen. Nicht die Blüthezeit der griechischen Poesie, nicht die Generation des Aeschylus, Pindar und Sophokles, sondern erst die Epoche Alexanders hat sich wissenschaftlich reflectirend mit griechischer Rhythmik beschäftigt. Und so mag es wohl ein günstiges Prognostikon für die noch immer lebensvolle Schöpferkraft unserer deutschen Poesie sein, dass bisher die rhythmischen Formen derselben noch in kein System gebracht sind. Selbst den Begriff des Verses zu bestimmen hat bisher unserer Aesthetik nicht gelingen wollen, und vergebens sieht man sich selbst in Werken ersten Ranges, die diesem Gebiete angehören, nach einer genügenden Erläuterung der metrischen Elementarbegriffe um. Wenn der Verfasser der vorliegenden Blätter ein solchen Versuch wagt, so hat er dazu keine andere Berechtigung als die einer mehrjährigen und eindringlichen Beschäftigung mit der rhythmisch-metrischen Form der Griechen. Gerade aber durch diese ist er inne geworden, dass die hauptsächlichsten Formen und Kategorien, die der poetische Rhythmus der Griechen darbietet,

auch in den nationalen Metern der deutschen Poesie sich wieder finden, und dass man sich dreist für die Formen der letzteren der bei den Griechen ausgebildeten Nomenclatur bedienen darf, gerade so wie unsere Rhetorik und so manche andere unserer Disciplinen ihre Nomenclaturen den Griechen entlehnt haben.

Freilich vermochte der Verfasser nur die ersten Umrisse des von ihm bearbeiteten Gegenstandes zu liefern, sie ins Einzelne auszuführen hat er nicht unternehmen können. Nur von denjenigen unserer Dichter, die unbestritten im Urtheile Aller den ersten Platz einnehmen, von Goethe und Schiller, hat er die sämmtlichen metrischen Formen, deren sie sich bedient haben, herbeiziehen zu müssen geglaubt, die übrigen Dichter brauchten bei einem solchen ersten Versuche nur dann zu Hülfe gerufen zu werden, wenn irgend eine besonders bemerkenswerthe Form in den Gedichten jener beiden Koryphäen nicht vertreten war. Man würde dem Verfasser Unrecht thun, wenn man in diesem seinen Beiseitelassen der übrigen Dichter einen Massstab für den Werth, den er ihren Leistungen beilegt, erblicken wollte.

Wird aber nicht mancher die Frage aufwerfen, wozu es überhaupt eines näheren wissenschaftlichen Eingehens auf die metrische Compositionsweise unserer Dichter bedürfe? — der Dichter

wisse ja ohnehin, welcher Form er sich in jedem einzelnen Falle zu bedienen habe, sein ihm angeborner Kunstsinn gäbe ihm hierüber eine bessere Auskunft als ein theoretisches System der metrischen Formbildung. Der Verfasser selber würde diese Frage bejahen müssen, wenn es sich hier um eine Arbeit handelte, welche einen praktischen Zweck verfolgte. In diesem Sinne würden aber auch die vom ästhetischen oder historischen Standpunkte ausgehenden Forschungen auf dem Gebiete der Malerei, der Architectur, ja selbst der Musik für überflüssig erklärt werden müssen; denn auch ohne sie weiss der betreffende Künstler, was er in seiner Kunst zu thun hat —: in diesem Sinne würde die gesammte Wissenschaft der Aesthetik entbehrlich sein. Wie das Reflektiren über die Kunstformen überhaupt lediglich einen wissenschaftlich theoretischen Zweck hat, so auch die Forschungen über die metrischen Formen unserer Dichter. Was bisher über dieselben in Anhängen zu deutschen Grammatiken oder in Schriften über die Poetik ist, ist von einer wirklich wissenschaftlichen Durchdringung dieses Gegenstandes weit entfernt, und selbst die wichtigsten Fundamentalbegriffe sind, wie schon vorher angedeutet, hier kaum zur Sprache gebracht. Die sämmtliche Theorie aber, die dem Dichter neben dem ihm angebornen und durch Vorbilder

geläuterten Kunstsinne zu Gebote steht, erstreckt sich in der Regel nicht weiter, als auf dasjenige, was in jenen Schriften überliefert und schon durch die elementare Schulbildung zu einem fast trivialen Gemeingute geworden ist. So kann es denn wohl kommen, dass der Dichter eine Form anwendet, von der er sich selber keine genaue Rechenschaft zu geben im Stande ist. Unsere modernen Dichter werden dem Verfasser diesen Ausspruch um so weniger verargen wollen, als es auch bei den Dichtern des Alterthumes, nicht nur bei Römern, sondern auch bei Griechen nicht anders war, worüber wir eine keineswegs uninteressante Mittheilung von dem grössten und scharfsinnigsten Forscher über antike Rhythmik, nämlich von Aristoxenus selber besitzen, welcher mit Rücksicht auf die Praxis seiner Zeit ganz unumwunden erklärt, es sei nicht nöthig, dass derjenige, welcher in jambischen Metren schreiben könne, auch wisse, was jambische Metra seien. Er meint nicht dies damit, dass ein antiker Dichter nicht zu wissen brauche, an welchen Stellen des jambischen Metrums die lange und die kurze Sylbe und die Cäsur stehen müsse, wo aufgelöst werden könne, wo der Hiatus zu vermeiden sei, aus wie viel Jamben das Metrum bestehen müsse (denn das alles wurde in den Schulen gelernt, zugleich mit den Anfangsgründen

der Grammatik und Musik) — er meint aber dies, dass der antike Dichter nicht im Besitze einer tieferen theoretischen Einsicht in die einzelnen rhythmischen Momente, worauf es dabei ankommt, zu sein brauche und dennoch gute und vorzügliche jambische Gedichte schreiben könne. Jener elementare Standpunkt, den Aristoxenus stillschweigend als etwas den Dichtern Bekanntes voraussetzt, eben dieser ist es, auf den sich die bisherigen Darstellungen deutscher Metrik beschränken: sie reden von Sylben, Versfüssen, von Cäsuren, von männlichen und weiblichen Reimen, von längeren und kürzeren Versen, aber die Bedeutung des Verses schon haben sie unberücksichtigt gelassen. In der That ist der Begriff des Verses nicht definirbar, wenn man nicht ausser den sogenannten Versfüssen noch zwei andere rhythmisch-metrische Begriffe in den Vordergrund stellt, nämlich den der rhythmischen Reihe und der rhythmischen Periode, in der sich zwei oder auch mehrere rhythmische Reihen als Vorder- und Nachsatz vereinigen. Schon lange weiss die Theorie der Musik mit diesen rhythmischen Begriffen zu operiren: für den dem musikalischen Rhythmus so homogenen Rhythmus der Poesie müssen sie erst aus der Ueberlieferung der griechischen Theoretiker neu eingeführt werden. Das vorliegende Buch macht einen ersten Ver-

such, diesen beiden rhythmischen Momenten innerhalb der deutschen Poesie die gebührende Beachtung zu Theil werden zu lassen, und gerade darin beruht zum grössten Theile der Eindruck des Fremdartigen, den dasselbe den bisherigen Darstellungen gegenüber auf die meisten Leser machen wird. Der Verfasser glaubte, jenen Grundbegriffen am leichtesten dadurch Eingang verschaffen zu können, dass er sie nicht etwa in einer Einleitung vom abstracten Standpunkt aus erläuterte, sondern dass er sie sofort an concreten Fällen nachwies, und als solche wählte er die in trochäischen Tetrapodien gehaltenen Strophen als die häufigste und geläufigste Compositionsart unserer gesammten deutschen Lyrik. Auffallend mag es hierbei für das Auge erscheinen, dass vielfach mehrere Verszeilen, die in unseren Strophen auf einander folgen, bei dieser Arbeit in eine einzige Zeile geschrieben sind, aber es war dies die bequemste Form, die periodische Einheit, zu welcher mehrere Zeilen verbunden sind, dem Leser zum unmittelbaren Bewusstsein zu bringen. — Ich muss es hier betonen, dass dies lediglich aus Rücksichten der Theorie geschehen ist, denn es ist keineswegs die Meinung des Verfassers, dass ein solches Verfahren auch für die Praxis einzuhalten sei.

Inhalt.

Rhythmus.

Der zweisilbige Rhythmus im Allgemeinen.

Trochäische Compositionen.

I.

Compositionen aus trochäischen Tetrapodien.

1. Katalektische Perioden.

a. *Zweigliedrige katalektische Perioden.*

b. *Drei- und mehrgliedrige katalektische Perioden.*

2. Akatalektische, prokatalektische, dikatalektische Perioden.

3. Brachykatalektische Perioden.

4. Freiere tetrapodische Compositionen.

II.
Compositionen aus trochäischen Tripodien, Pentapodien und Dipodien.

1. Tripodische Compositionen.

2. Pentapodische Compositionen.

3. Trochäische Dipodien.

Jambische Compositionen.

I.

Compositionen aus jambischen Tetrapodien.

1. Katalektische Perioden.

2. Akatalektische und dikatalektische Perioden.

3. Brachykatalektische Perioden.

II.

Compositionen aus jambischen Tripodien.

III.

Compositionen aus jambischen Pentapodien.

IV.

Compositionen aus jambischen Hexapodien.

Der dreisilbige und gemischte Rhythmus.

Daktylische Compositionen.

I.

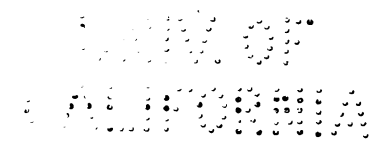
Compositionen aus daktylischen Tripodien.

II.

Compositionen aus daktylischen Tetrapodien und Dipodien.

Anapästische Compositionen.

Compositionen aus Tetrapodien und Dipodien.



Rhythmus.

---

§. 1.

Metrik ist die Lehre von den in der poetischen Sprache zur Erscheinung kommenden rhythmischen Formen.

Was heisst rhythmische Formen? Was heisst Rhythmus? Um dies zu sagen, ist es nothwendig, vorher Einiges von dem Verhältnisse der Poesie zu den übrigen Künsten zu berühren.

§. 2.

Die Künste zerfallen in zwei Klassen. Die der einen bezeichnen wir als die bildenden Künste, die der anderen mit einem den Griechen entlehnten Ausdrucke als die musischen Künste.

Zu den bildenden Künsten gehört die Architectur, die Plastik oder die im engern Sinne sogenannte

bildende Kunst und die Malerei. Zu den musischen Künsten gehört die Musik oder Tonkunst und die Poesie oder Dichtkunst. Die Griechen rechneten zu diesen beiden noch eine dritte, nämlich die Orchestik oder Tanzkunst hinzu, die bei uns modernen Völkern bei weitem nicht mehr die Bedeutung wie bei den Alten hat und hauptsächlich nur noch durch das sogenannte Ballet (die Pantomimik der Alten) vertreten ist.

Bildende Künste:	Musische Künste:
Malerei.	Poesie.
Architectur.	Musik.
Plastik.	(Orchestik.)

§. 3.

Hat der bildende Künstler sein Kunstwerk vollendet, der Maler sein Gemälde, der Bildner in Erz oder Marmor seine Statue, der Architect seinen künstlerischen Bau, so ist das Kunstwerk ein für allemal fertig und bietet sich ohne Weiteres dem Auge des Zuschauers zu unmittelbarem Kunstgenusse dar. Anders ist es mit den Werken der musischen Kunst. Hat der Componist seine musikalische Composition vollendet, so bedarf es noch der Thätigkeit des ausübenden Musikers, des Sängers oder Instrumental-Virtuosen, um uns den vollen Genuss an der Composition zu verschaffen. Nicht viel anders verhält

es sich mit einem poetischen Werke: ist es ein dramatisches, so muss zur Thätigkeit des Dichters noch die der Schauspieler hinzukommen, ist es ein lyrisches oder episches, so wird uns erst die Thätigkeit des geübten Vorlesers oder Declamators den vollen und ganzen Genuss daran verschaffen können — so war es bei den Griechen, wo der Rhapsode (der Declamator epischer Gedichte) eine dem Schauspieler völlig coordinirte Stellung hatte, und so ist es streng genommen auch bei uns. Selbstverständlich sind auch für unsere Orchestik — um auch diese dritte unter den musischen Künsten zu berühren — ausser dem die Tanzweise erfindenden Balletmeister, wie wir ihn zu nennen pflegen, noch die ausübenden Tänzer nothwendig. Wir können also sagen: für die bildenden Künste bedarf es blos der Thätigkeit des schaffenden Künstlers und seiner Gehülfen, für die musischen Künste muss zur Thätigkeit des schaffenden Künstlers noch die des ausführenden hinzukommen. Es scheint hier nun zwar die Poesie den beiden übrigen musischen Künsten nicht recht coordinirt zu stehn, denn auch ohne Schauspieler und Declamator, durch stilles worteloses Lesen vermögen wir uns den Genuss an den Schönheiten einer Dichtung zu verschaffen, aber es ist dies genau genommen völlig dasselbe, wie wenn ein der Musik Kundiger sich den Gang und die Schönheiten einer musikalischen Composition durch blosses lautloses

1*

Lesen der Noten vergegenwärtigt, — er hat die Töne vor sich ohne sie zu hören, gerade wie der Leser des Gedichtes die Worte, ohne dass er dieselben mit seinem Ohre vernimmt.

§. 4.

Hiermit steht der Hauptunterschied der musischen von den bildenden Künsten im genauen Zusammenhange. Das Schöne, was uns in den bildenden Künsten geboten wird, liegt gleichsam für den Augenblick, für ein einziges Zeitmoment fixirt fertig und ruhig im Raume vor uns. Die musischen Künste bieten das Schöne in einer eine bestimmte Zeit einnehmenden Bewegung dar: die Musik in der Aufeinander-Folge der Töne, die Poesie in der Aufeinander-Folge der Worte, die Orchestik in den Bewegungen des menschlichen Körpers; es ist hier immer ein Nach-Einander der Zeit-Momente, in welcher der Gegenstand der Kunst zur Erscheinung kommt, weshalb denn auch die Griechen für die musischen Künste sich des Ausdrucks: „Künste der Handlung oder der Thätigkeit“ bedienten. Zwar vermag auch von den bildenden Künsten die Plastik und in noch höherem Grade die Malerei eine Handlung darzustellen, aber immer nur in der Weise, dass dem Zuschauer nicht mehr als nur ein einziges Moment dieser Handlung vorgeführt wird, welches die vorausgehenden und die nachfolgenden Hand-

lungs-Momente andeutend in sich einschliesst — es ist immer nur der ruhige unbewegte Raum das Gebiet des bildenden Kunstwerkes. Musik und Poesie dagegen sind, abgesehn von der mimischen Darstellung einer dramatischen Dichtung und abgesehn von akustischen Rücksichten, gegen den Raum völlig gleichgültig, beide Künste wirken lediglich durch Bewegung und zwar durch Bewegung im eigentlich physikalischen Sinne, und wenn die Poesie nicht bloss auf den Zuhörer, sondern auch auf den Leser ohne dass eine Bewegung vernommen wird einwirkt, so beruht dies eben auf der Gewöhnung, dass wir die Bewegung der aufeinanderfolgenden Worte unserem Geiste durch die blos geschriebenen Worte vorführen können. Wir verweisen hierbei auf den Vergleich, in welchen wir oben §. 3 das Lesen der Worte mit dem einem geübten Musiker ebenso leicht fallenden Lesen eines Musik-Stückes gesetzt haben.

Hiernach werden wir in unserem Rechte sein, wenn wir die bildenden Künste als die Künste der Ruhe und des Raumes, die musischen als die der Zeit und Bewegung definiren.

§. 5.

Wir wenden uns jetzt speciell zu den musischen Künsten. Ihr allgemeiner Gegenstand, gleichsam ihr allgemeines Material, ist eine durch eine bestimmte

Zeit hin sich erstreckende Bewegung, und zwar besteht je nach den einzelnen musischen Künsten diese Bewegung entweder in Tönen oder in Worten oder (für die Orchestik) in den Bewegungs-Momenten des menschlichen Körpers. Wie eine jede dieser Bewegungen beschaffen sein muss, um eine Darstellung des Schönen oder, was dasselbe ist, ein Kunstwerk zu sein, dies kommt hier nicht in Frage. Wir haben uns blos mit der äusseren Form dieser Bewegungen zu beschäftigen. Das Kunstwerk entspringt aus dem Schönheitsgefühle oder, wenn wir wollen, dem Schönheitsbewusstsein des Künstlers, welches in höherem oder geringerem Grade Allen, auch Denjenigen, welche nicht schöpferische Künstler sind, gemeinsam ist, so verschieden es auch im Einzelnen je nach dem Bildungsgrade der Völker und der Zeiten sein mag. Mit diesem speciell künstlerischen Schönheitssinne steht ein anderes Gemeingefühl, nämlich der Sinn für Ordnung und Gleichmass im nahen Zusammenhange. In dem Kreise der bildenden Künste macht sich derselbe hauptsächlich in der Archetectur geltend, in einem noch höherem Grade in jeder der drei musischen Künste; dort in der Archetectur handelt es sich dabei um Gleichmässigkeit in den verschiedenen Theilen des von dem Kunstwerke eingenommenen Raumes, hier in den musischen Künsten, als den Künsten der eine bestimmte Zeit ausfüllenden Bewegung, um eine be-

stimmte Ordnung und ein bestimmtes Gleichmass in den einzelnen Abschnitten der von der jedesmaligen Bewegung ausgefüllten Zeit. Wir nennen diese Ordnung der Zeit den Rhythmus, der mithin eine formale Eigenschaft aller musischen Kunstwerke ist, sowohl der musikalischen Compositionen wie der für den recitativen Vortrag bestimmten Dichtungen.

Worin die Ordnung und das Gleichmaass der rhythmischen Abschnitte besteht, lässt sich am fasslichsten in der Weise darstellen, dass wir von einer bestimmten Gattung des Rhythmus poetischer Compositionen ausgehen. Wir wählen hierzu diejenige Gattung, welche wir als den zweisilbigen Rhythmus bezeichnen können. Die allgemeine Darstellung des Verhältnisses unserer Sprachsilben zum Rhythmus wird am bequemsten an den Schluss verlegt werden, eben so auch das Verhältniss des Rhythmus zum Reime.

Der zweisilbige Rhythmus
im Allgemeinen.

---

§. 6. Zweisilbige Takte.

Die einfachste Form unserer rhythmischen Sprache ist diejenige, welche aus einem kontinuirlichen Wechsel von je einer stärker und einer schwächer betonten Silbe*) besteht. Absichtlich sagen wir nicht „stark und schwach betonte", sondern „stärker und schwächer betonte Silbe", denn es kommt nur darauf an, dass von je zwei benachbarten Silben der Ton der einen weniger stark oder weniger schwach als der der anderen ist, es braucht deshalb noch keineswegs der Ton der einen von beiden immer ein solcher zu sein, dass wir ihn als einen absolut starken bezeichnen können — der Begriff von stark und schwach ist hier lediglich ein relativer. Das Hauptmerkmal des Rhythmus im Gegensatze zum

*) Wir sind gewöhnt, dafür die Ausdrücke Hebung und Senkung zu gebrauchen.

Unrhythmischen besteht darin, dass die durch eine wahrnehmbare Bewegung, z. B. durch das Sprechen ausgefüllte Zeit in geordnete Abschnitte zerfällt. Lasse ich nun continuirlich auf eine stärker betonte eine schwächer betonte Silbe folgen, so sind in der That jene gleichmässigen Abschnitte vorhanden — denn jede Verbindung, jede Gruppe von zwei aufeinanderfolgenden Silben wird einen solchen rhythmischen Abschnitt bilden. Wir können eine solche Verbindung zweier Silben als einfachen Takt oder Einzel-Takt bezeichnen, ebenso wie man die kleinsten rhythmischen Abschnitte in der Musik einfache oder Einzel-Takte nennt.

§. 7. Taktgleichheit.

Ein Grundgesetz des musikalischen Rhythmus ist dies, dass die aufeinander folgenden Einzeltakte in dem zeitlichen Umfange oder in der Zeitdauer einander gleich sind, so lange wie die betreffende musikalische Composition oder ein grösserer selbstständiger Theil derselben fortdauert. Nur selten tritt hier bei irgend einer besonders hervorzuhebenden Stelle der Musik ein Retardiren oder Acceleriren ein, durch welches ein Takt eine längere oder kürzere Zeitdauer als die vorausgehenden oder nachfolgenden einnimmt.

Auch von dem Rhythmus der poetischen Sprache lässt sich im Allgemeinen wohl sagen, dass die auf-

einander folgenden Einzeltakte der Zeitdauer nach gleich sind, aber es ist dies keineswegs ein so nothwendiges Grundgesetz wie im Rhythmus der Musik. Je mehr der Vortragende sich in die Eigenthümlichkeit des poetischen Erzeugnisses einzuleben versteht, je natürlicher und mithin je kunstgerechter sein Vortrag ist, um so häufiger wird er durch längeres Aushalten der einen, durch Schnellersprechen der anderen Silben, durch Innehalten bei Interpunktionen u. s. w. ein die gleichmässige Dauer der Takte vielfach störendes Retardando und Accelerando hören lassen; es stört dies aber wie gesagt nur die Taktgleichheit, nicht aber den Rhythmus, denn auch der hier bezeichnete ausdrucksvolle, kunstgerechte Vortrag wird auf uns immer den befriedigenden Eindruck des rhythmisch gegliederten machen. Es liegt dies darin, dass der Zuhörende in sich selber den Sinn für rhythmische Gliederung hat und dass er diese auch trotz des so häufigen Retardirens und Accelerirens für das ganze Gedicht in seinem Geiste festhält.

§. 8. Silbendauer.

Die betonte Silbe des Einzel-Taktes erfordert ihrer grammatischen Natur nach eine etwas längere Zeit zum Aussprechen wie die meisten der unbetonten, wovon wir uns beim gewöhnlichen Sprechen leicht überzeugen können. In einem Gedicht aber,

dessen Takte in der oben bezeichneten Weise durchweg zweisilbige sind, lässt sich diese verschiedene Zeitdauer der betonten und unbetonten Silben nicht bemerken, vielmehr erscheint hier, sofern nicht dass dem ausdrucksvollen Vortrage eigenthümliche Retardiren oder Acceleriren eintritt, die schwächer betonte Silbe des Taktes gleich lang wie die stärker betonte; wir werden also dies Taktmaass als ein gleichzeitiges zu bezeichnen haben: der als Hebung stehende Taktth eil hat dieselbe Ausdehnung wie der als Senkung stehende Taktth eil.

So viel zunächst über die Beschaffenheit des zweisilben Einzel-Taktes.

§. 9. Verszeile.

Dem uns immanenten rhythmischen Gefühle würde noch kein Genüge geschehen, wenn die Abschnitte, in welche sich die durch die Bewegung des Redens ausgefüllte Zeit zerlegte, keine anderen wären als die soeben besprochenen zweisilbigen Einzel-Takte. Denn wenn sich das rhythmische Ganze blos in diese kleinen zweisilbigen Abschnitte zerlegte, so wäre die Zeit allerdings immerhin in geordneter Weise eingetheilt, aber es würde uns diese Eintheilung nicht minder monoton erscheinen als etwa die Gleichmässigkeit des Pendel-Schlages. Wir verlangen, wenn die rhythmische Bewegung keine monotone sein soll, über den Einzel-Takten auch

noch gleichmässige Abschnitte höherer Ordnung, von denen ein jeder die Summe von mehreren Einzel-Takten ist. Es möge hier zunächst gesagt sein, dass es gerade diese Abschnitte höherer Ordnung sind, welche vorzugsweise eine rhythmische Rede uns als solche erscheinen lassen und die daher auch der Dichter dem Leser zu bezeichnen für nöthig findet. Er thut dies dadurch, dass er beim Schlusspunkte grösserer rhythmischer Abschnitte die Zeile abbricht und mit dem Anfange des darauf folgenden nächsten Abschnittes eine neue Zeile beginnt. Wir nennen diese je durch besondere Zeilen ausgedrückten Abschnitte des Rhythmus „Verse", ein Ausdruck der zunächst rein äusserlicher Art ist, denn an sich bezeichnet er eben nur das Fortschreiten von einer Zeile zur andern, und wir werden deshalb anstatt des Wortes Vers uns mit bestem Rechte des Ausdrucks Zeile bedienen können.

Das Absetzen eines Gedichtes nach Versen oder Zeilen bedeutet jedoch eben nur dies, dass am Ende einer solchen Vers-Zeile das Ende irgend eines rhythmischen Abschnittes höherer Ordnung stattfindet, aber es wird, wenn auch gewöhnlich, doch keineswegs überall ein jeder einzelne rhythmische Abschnitt höherer Ordnung immer durch eine besondere Zeile oder einen besonderen Vers angedeutet, denn nicht selten kommt es vor, dass der einzelne Vers nicht eine, sondern zwei oder gar mehrere

solcher rhythmischen Abschnitte enthält. Es ist also der Begriff „Vers“ etwas, durch welches die wirkliche rhythmische Gliederung keineswegs vollständig bezeichnet wird, und wir werden ihn in der Folge, wenn die wirkliche rhythmische Gliederung genauer bestimmt worden ist, ohne Nachtheil für die Metrik aufgeben können.

§. 10. Auftakt. Trochäen und Jamben.

Ein rhythmischer Abschnitt als Complex irgend einer Anzahl zweisilbiger Einzel-Takte, den wir zunächst noch mit dem Namen Vers benennen wollen, beginnt entweder mit einer stärker betonten als schwerer Takttheil stehenden Silbe (Hebung):

Nun verlass ich diese Hütte,

oder er beginnt mit einer schwächer betonten als leichter Takttheil stehenden Silbe (Senkung):

Der Liebsten Band und Schleife rauben,

wobei wir, wie wir wiederholen müssen, das Wort stärker und schwächer immer im Verhältnisse zur nächstfolgenden Silbe nehmen. Beim Rhythmus der Musik ist man gewöhnt, den Takt stets mit dem schweren Takttheile beginnen zu lassen und mit dem leichten Takttheile zu schliessen. Geht also in der Musik dem ersten Takte ein leichter Takttheil voraus, so sondert man diesen als sogenannten Auftakt von dem Complexe der folgenden Takte ab. Dieselbe Auffassungsweise kann man auch für die rhythmische Rede anwenden:

man kann auch bei einem Verse, welcher mit einer schwächer betonten Silbe anfängt, sagen, er beginne mit dem Auf-Takte, und auf diesen Auf-Takt folgen dann weiterhin zweisilbige mit dem schweren Takttheile anfangende und mit dem leichten Takttheile endende Takte. Wie der oben an erster Stelle angeführte Vers aus 4 Takten besteht

Nún ver | láss ich | díese | Hútte,

wird auch der an zweiter Stelle genannte genau aus denselben vier Takten bestehen, jedoch zu Anfang mit einem einsilbigen Auf-Takte

Der | Líebsten | Bánd und | Schléife | ráuben.

Die musikalische Kunstsprache hat keine besonderen Ausdrücke, um die mit dem schweren Takttheile und die mit dem leichten Auf-Takte beginnenden Compositionen zu unterscheiden. Wohl aber haben sich für die entsprechenden Unterschiede der rhythmischen Rede bestimmte Termini technici eingebürgert. Fängt nämlich der aus zweisilbigen Takten bestehende Vers mit dem schweren Takttheile an, so nennt man ihn einen trochäischen und jeden Einzel-Takt desselben einen Trochäus oder trochäischen Takt. Beginnt er mit einem einsilbigen leichten Auf-Takte, so nennt man ihn einen jambischen Vers: man fasst nämlich alsdann den leichten Auf-Takt mit dem folgenden schweren Takttheile zu einer einheitlichen

Silben-Gruppe zusammen und dem analog den zweiten leichten mit dem zweiten schweren Takttheile und so fort und nennt eine solche zweisilbige Gruppe, in der die leichter betonte Silbe vorausgeht und die schwere betonte nachfolgt, einen Jambus.

Nún ver | *láss ich* | *díese* | *Hütte*
Trochäus Troch. Troch. Troch.

Der | *Líebsten* | *Bánd und* | *Schléife* | *ráuben*
Jambus Jamb. Jamb. Jamb.

Zwischen dieser zweiten Auffassung der mit schwächer betonter Silbe beginnenden Verse, welche die Anfangs-Silbe mit der darauf folgenden stärker betonten als jambische Silben-Gruppe zusammenfasst, und zwischen der ersteren Auffassungsweise, welche die Anfangs-Silbe als Auf-Takt absondert, besteht dem Wesen nach durchaus keine Verschiedenheit, sondern es kommt alles nur auf die Verschiedenheit der Nomenklatur hinaus. Denn es würde durchaus verkehrt sein, wenn man denken wollte, dass man bei der zweitgenannten Auffassungsweise auch durch den Vortrag andeuten müsste, dass das als Jambus vereinte Silbenpaar als etwas zusammen gehörendes sich bemerkbar machen solle. Dieses ist ganz und gar nicht der Fall, und wir werden mit Recht und Fug sagen müssen: jambische Verse s i n d nichts anderes als tro-

chäische Verse mit einem vorausgehenden einsilbigen Auf-Takte.

§. 11. Deutsche Trochäen und Jamben im Gegensatze zu den antiken.

Man könnte aber überhaupt zweifelhaft sein, ob man berechtigt ist, die Namen trochäisch und jambisch, Trochäus und Jambus aus der griechischen Poesie auf unsere deutsche zu übertragen, denn bei dem, was bei den Griechen Trochäus und Jambus heisst, kommt es in erster Instanz auf die Zeitdauer der Silben an. Trochäus heisst dort die Verbindung einer langen und kurzen und Jambus umgekehrt die Verbindung einer kurzen und langen Silbe: und dabei sagen die Griechen ausdrücklich, dass die lange Silbe genau den doppelten Zeitumfang der kurzen Silbe hat. Was wir in unserer deutschen Poesie trochäische und jambische Verse nennen, sind solche, deren Hebungen und Senkungen gleich lang sind, in den trochäischen und jambischen Versen der Griechen dagegen sollen die Hebungen noch einmal so lang wie die Senkungen sein; die Einzel-Takte sind demnach dreizeitige ungleiche und entsprechen den $^3/_8$-Takten unserer Musik. Bedienen wir uns daher der Namen jambisch und trochäisch für unsere deutschen Verse, so müssen wir dabei eingedenk sein, dass wir hier dieselben abweichend von dem rhythmischen Begriffe ge-

brauchen, welchen die Griechen damit verbinden. Unter dieser Voraussetzung aber mögen wir uns immerhin jener antiken Terminologie für unsere deutsche Poesie bedienen, ja wir werden sogar ein Recht haben, die bei den Griechen für den Trochäus und Jambus üblichen Silben-Schemata – ◡ und ◡ – auch für das, was bei uns Deutschen mit diesen Ausdrücken bezeichnet wird, anzuwenden. So können wir immerhin den Vers

Nún ver | láss ich | díese | Hǘtte

durch das Silben-Schema

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

und den jambischen Vers

Der Líebsten Bánd und Schléife ráuben

durch das Silben-Schema

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡

ausdrücken.

§. 12. Der Name Versfuss.

Was wir Modernen Takt nennen, drücken die Griechen durch dasselbe Wort aus, welches sonst in ihrer Sprache Fuss bedeutet (*πούς*). Zu dieser Uebertragung hatten sie ihren guten Grund. Sie dachten dabei zunächst an den durch Gesang begleiteten Tanz. Hier kam auf jeden Takt des gesungenen Liedes ein Niedertritt des Fusses auf

die Erde: so viele Takte der Vers hatte, so viele Mal wurde, während dem er gesungen wurde, vom Tänzer auf den Boden getreten. Sie dachten dabei aber auch noch fernerhin an die Art des Taktirens. Damit nämlich der singende Chor den strengen Rhythmus festhalten sollte, pflegte derjenige, welcher die Stelle unseres Musik-Dirigenten einnahm, bei jedem schweren Taktheile für den Chor bemerkbar auf den Boden zu treten: auf jeden der zu singenden Takte kam also als rhythmisches Zeichen ein Fusstritt des Dirigirenden. Bei dieser nahen Beziehung zwischen Takt und Fuss, die bereits den allerfrühesten Zeiten der Poesie und Musik angehört, darf es nicht befremden, wenn die Griechen ihren Ausdruck für Fuss geradezu auf den Takt als dessen Terminus technicus übertrugen. Der moderne Terminus technicus Takt stammt aus dem Lateinischen des Mittelalters, er verdankt ebenfalls dem Taktiren seinen Ursprung, denn die Grundbedeutung des Wortes ist „Schlag“ und bezieht sich auf die mit der Hand oder dem Finger des Dirigenten ausgeführten Schläge, wodurch dieser dem Einhalten des Rhythmus von Seiten der Singenden zu Hülfe kam. Die neuere Zeit hat nun für die Takte, insofern dieselben die kleinsten Abschnitte der poetischen Rede sind, durch Anschluss an die griechische Nomenclatur den Ausdruck Fuss oder Versfuss aufgebracht, obwohl das betreffende griechische

Wort, wenn es dem Sinne nach richtig hätte wieder gegeben werden sollen, nicht anders als durch das ebenfalls bei uns Deutschen bereits eingebürgerte Wort Takt hätte übersetzt werden sollen. Man sagt daher jetzt gewöhnlich, der Trochäus oder Jambus sei ein Fuss oder Versfuss, und es mag gerechtfertigt erscheinen, dies Wort, trotzdem dass es im Grunde nur eine missverständliche Uebersetzung ist, beizubehalten, aber mit demselben und wohl noch mit grösserem Rechte werden wir uns statt desselben des Wortes Takt bedienen können. Folgen in der Poesie abwechselnd zwei Silben aufeinander, von denen die eine den stärkeren, die andere den schwächeren Ton hat, so sind dies eben zweisilbige Takte, und die beiden Unterschiede, welche für die zweisilbige Taktart insofern bestehn, als die grösseren Abschnitte dieses zweisilbigen Rhythmus entweder mit dem schweren oder mit dem leichten Takttheile beginnen, mögen als trochäische und jambische Taktform bezeichnet werden.

§. 13. Einmischung dreisilbiger Takte unter die zweisilbigen.

Da die griechischen Trochäen und Jamben im Gegensatze zu unseren deutschen auf dem Prinzipe einer streng gewahrten Zeitdauer der einzelnen Silben beruhn, so kann die langsilbige Hebung dieser Taktform durch eine nach griechischem Zeitmasse gleich

lange Doppelkürze vertreten werden, von welcher die erste Kürze den sonst auf der Länge ruhenden rhythmischen Accente erhält. In unseren deutschen Trochäen und Jamben, deren Länge nicht doppelt so lang, sondern gleich lang wie die Kürze ist, würde die Substituirung einer Doppelkürze an Stelle der Länge keinen zureichenden Grund haben, auch vorausgesetzt, dass dieselbe in unserer deutschen Sprache möglich wäre. In unserer Sprache können nämlich nur solche Silben als kurz bezeichnet werden, auf welchen der Wortton nicht ruht. Nun soll aber bei der Substituirung zweier Kürzen an Stelle der Länge die erste dieser beiden Kürzen durch den Wortton hervorgehoben werden. Dies wäre höchstens bei solchen mehrsilbigen Wörtern der Fall, die zur ersten Silbe eine betonte Wurzel, in der zweiten Silbe ein unbetontes kurzes e und an dritter Stelle die Silbe lich oder ich oder isch haben, welche einerseits eine Kürze ist, andererseits aber vor dem unmittelbar vorhergehenden kurzen e und ebenso auch vor einer nachfolgenden Silbe mit kurzem e durch stärkeren Ton hervorragt. Wenn wir solche Wörter wählen wollen, so lässt sich allerdings nach Weise der Griechen einem zweisilbigen Trochäus eine dreisilbige Taktform aus drei Kürzen substituiren, es wird z. B. mit dem Verse

wúnder|sáme | *Míssge|stálten*
$\acute{-}$ ⏑ | $\acute{-}$ ⏑ | $\acute{-}$ ⏑ | $\acute{-}$ ⏑

ein Vers wie

wunder|lichere | Missge|stalten

die gleiche rhythmische Geltung haben, und in der That hat z. B. Schlegel durch solche Bildungen die bei den Griechen bestehende Freiheit der Auflösung auch im Deutschen nachzubilden versucht. Freilich wird unser Ohr, wie es sich nun einmal durch das deutsche nationale Metrum gewöhnt hat, bei einer Taktform wie „... lichere" nicht leicht empfinden, dass der Dichter hier eine aus drei Kürzen bestehende Taktform beabsichtigt hat, sondern wird dasselbe Gefühl haben wie bei dem sogenannten Dactylus der deutschen Metrik, welcher aus einer betonten Länge und zwei unbetonten Kürzen besteht.

Diese dactylischen Taktformen kommen nämlich nicht blos in den Metren des dreisilbigen Rhythmus vor, von denen späterhin die Rede sein wird, sondern es nimmt sich der Dichter auch bisweilen die Freiheit, dieselben einzeln in den Versen des zweisilbigen Rhythmus, also im trochäischen oder jambischen, an Stelle der zweisilbigen Taktform zu setzen. Es ist dies aber wohlverstanden eine Licenz, die sich der Dichter gestattet und namentlich bei Eigennamen sich zu verstatten mitunter gezwungen ist, die er aber jedenfalls so viel wie möglich vermeidet. Etwas anderes ist es natürlich in den späterhin zu besprechenden gemischten Metren, deren eigentliches

Prinzip darauf beruht, dass unter die zweisilbigen Taktformen einzelne dreisilbige eingemischt werden. Diese gemischten Metren sind von den jetzt in Rede stehenden trochäischen und jambischen, die wir ihnen gegenüber als die rein trochäischen und rein jambischen bezeichnen können, auf strengste zu scheiden: in den gemischten Metren entspricht die Hinzufügung dreisilbiger Taktformen dem Begriffe dieser Metra und ist also etwas nothwendiges, in den rein trochäischen und rein jambischen ist das Vorkommen einer dreisilbigen Taktform gleichsam durch den Zwang, bestimmte Wörter nicht anders verwenden zu können, entschuldigt.

Nur höchst selten kommt es vor, dass ein Dichter in einem Metrum, welches wir seiner ganzen Eigenthümlichkeit nach nicht anders als ein rein jambisches oder rein trochäisches bezeichnen können, eine dreisilbige Taktform mit Absicht einmischt. So Uhland in dem poetischen Vorworte seiner Gedichte

Lieder sind wir. Unser Vater
schickt uns in die offne Welt,
auf dem kritischen Theater
hat er uns zur Schau gestellt.
Nennt es denn kein frech Erkühnen,
leiht uns ein geneigtes Ohr,
wenn wir gern vor euch Versammelten
ein empfehlend Vorwort stammelten!
Sprach doch auf den griech'schen Bühnen
einst sogar der Frösche Chor.

Anfangs sind wir fast zu kläglich,
strömen endlos Thränen aus;
Leben dünkt uns zu alltäglich,
sterben muss uns Mann und Maus.
Doch man will von Jugend sagen,
die von Leben überschwillt;
auch die Rebe weint, die blühende,
draus der Wein, der purpurglühende,
in des reifen Herbstes Tagen
Kraft und Freude gebend quillt.

In der ersten dieser Strophen schliesst der viert- und drittletzte Vers statt mit einem zweisilbigen Trochäus mit dem dreisilbigen Dactylus „sammelten und stammelten", in der zweiten Strophe ebenso mit „blühende und glühende" und so analog durch alle sechs Strophen des Gedichtes. Bemerkenswerth ist es besonders, dass es gerade der Schlusstakt der Zeile ist, in welchem die dreisilbige Form gebraucht ist. Denn an dieser Stelle wird sonst in trochäischen Gedichten der durch Licenz entschuldigte Dactylus wohl nur dann angenommen, wenn dieser auf ein seinem Ursprunge nach fremdländisches Wort auf ien ausgeht, eine Endung, die sich in der Aussprache aus einer zweisilbigen leicht einer einsilbigen annähern lässt. So in Geibels Zigeunerbuben im Norden:

Fern im Süd das schöne Spanien,
Spanien ist mein Heimathland,
wo die schattigen Kastanien
rauschen an des Ebro Strand.

§. 14. Rhythmische Reihe.

Wir haben bisher blos von Takten und Taktformen und von Versen oder Zeilen gesprochen, aber bereits oben (S. 13), als wir zuerst auf den Vers oder die Zeile zu sprechen kamen, im voraus die Erklärung abgeben müssen, dass der Begriff Vers sehr äusserlicher Natur sei und zur stricten Bezeichnung eines bestimmten rhythmischen Abschnittes nicht ausreiche. Die nächste höhere rhythmische Einheit, zu welcher sich aufeinander folgende Einzel-Takte zusammenschliessen, führt in der Kunstterminologie der Griechen den Namen Kolon d. h. Glied. Auch wir werden diesen Ausdruck adoptiren können, uns aber statt dessen auch des gleichbedeutenden Ausdrucks rhythmische Reihe bedienen. Es kommt zunächst drauf an, uns über den damit zu verbindenden Begriff zu verständigen.

In jedem zweisilbigen Einzel-Takte wird die eine Silbe durch stärkeren Ton vor der andern hervorgehoben. Schon §. 6 ist darauf hingewiesen, dass die Stärke hier nur in einem relativen Sinne zu nehmen ist: die eine Silbe hat einen starken Ton im Verhältniss zu ihrer Nachbarsilbe, aber keineswegs ist bei mehreren aufeinanderfolgenden Takten die Stärke der als Hebungen oder als schwerer Takttheile stehenden Silben gleich gross, vielmehr ragt ein Takt über seine Nachbartakte durch die

grösste Stärke hervor, erhebt sich dadurch gleichsam zum Herrn über die übrigen Takte und macht diese von sich abhängig. Es ist dies ganz ähnlich wie in der Prosa-Sprache. Denn auch hier hat jedes Wort, welches sich nicht enklitisch mit einem andern gleichsam zu einer Worteinheit verbindet, seinen eigenen Wortaccent, aber der Wortaccent des einen ist nicht dem des andern gleich, sondern diejenigen Wörter haben den stärksten Ton, welche für den Sinn des Satzes am bedeutungsvollsten sind, — auf welchen der logische Nachdruck liegt.

In der rhythmischen Sprache nennen wir den Complex derjenigen auf einander folgenden Takte ein Kolon, ein rhythmisches Glied oder eine rhythmische Reihe, welche einem einzigen rhythmischen Hauptaccente unterworfen werden.

Welcher von den in einer Reihe vorkommenden Accenten ist der Hauptaccent? In welchem Worte befindet sich die stärkste Hebung? Dies wird im Allgemeinen dasjenige Wort sein, auf welchem der stärkste logische Nachdruck ruht. Ueber das Verhältniss desselben zum Reimworte kann erst später geredet werden. Befinden sich aber mehrere, gleich bedeutungsvolle und nachdrückliche Worte in der Reihe, copulativ oder adversativ verbunden, so pflegt sich der Nachdruck im Fortschritte dieser Worte zu steigern, der rhythmische Hauptaccent wird also gewöhnlich auf dem letzten derselben ruhen.

Als ein formales Bildungsgesetz der rhythmischen Reihe ist festzuhalten, dass diese wenigstens in unseren national-deutschen Metren stets mit einem vollen Worte abschliesst, dass also der Verbindungspunct zweier auf einanderfolgenden Reihen nicht innerhalb der Silben eines Wortes stattfinden darf.

§. 15. Ausdehnung der rhythmischen Reihe.

Die Griechen, welche die rhythmischen Verhältnisse ihrer Poesie und ihrer Musik sorgsam beachteten, überliefern uns, dass bei einem aus trochäischen und jambischen Taktformen bestehenden Rhythmus höchstens sechs Jamben oder Trochäen zu einem Kolon oder einer rhythmischen Reihe sich vereinigen und mithin einem gemeinsamen rhythmischen Hauptaccente unterwerfen lassen. Eine Untersuchung unsrer modernen jambischen und trochäischen Gedichte ergiebt, dass die von den Griechen hier eingehaltene Grenze in der Reihenbildung auch in der heutigen Poesie nicht überschritten wird: unsere längsten Reihen des zweisilbigen Rhythmus sind die aus sechs Takten bestehenden.

Innerhalb dieser Grenze aber kann sich jede Anzahl trochäischer oder jambischer Takte von zwei Takten an zu einer Reihe vereinen: zwei, drei, vier, fünf, sechs Takte. Es ist zweckmässig, für die verschiedene Ausdehnung der Reihen die dem Griechischen entlehnten Bezeichnungen Dipodie, Tripodie,

Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie — oder dipodisches, tripodisches Kolon oder Glied u. s. w. — oder dipodische, tripodische Reihe u. s. w. beizubehalten.

Dipodie enthält 2 Takte.
Tripodie enthält 3 Takte.
Tetrapodie enthält 4 Takte.
Pentapodie enthält 5 Takte.
Hexapodie enthält 6 Takte.

§. 16. Verhältniss der rhythmischen Reihe zur Verszeile.

Wo der Dichter einen Vers anfängt oder aufhört, da beginnt oder endet auch jedesmal eine rhythmische Reihe.*) Aber es wird nicht immer der Anfang und mithin auch nicht das Ende einer jeden Reihe durch den Anfang und das Ende einer Verszeile angedeutet — es kann vorkommen, dass in einer Verszeile mehrere rhythmische Reihen enthalten sind. Dies letztere wird stets da der Fall sein, wo eine Verszeile mehr als 6 Einzeltakte enthält, denn zu einem grösseren Umfange als von 6 Takten wird die Reihe nicht ausgedehnt. Es wird also von folgenden Verszeilen bei Platen

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder

und

Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron

*) Die etwaigen Ausnahmen hiervon werden später zu besprechen sein.

von denen die eine aus 8 Trochäen, die andere aus 8 Jamben besteht, weder die eine noch die andre eine einheitliche rhythmische Reihe bilden, sondern eine jede aus mehreren Reihen bestehen:

Nächtlich am Busento lispeln	*bei Cosenza dumpfe Lieder*
Tetrapodische Reihe	Tetrapodische Reihe
Schon war gesunken in den Staub	*der Sassaniden alter Thron*
Tetrapodische Reihe	Tetrapodische Reihe.

Man darf nun aber nicht den umgekehrten Schluss machen, dass jede Verszeile eines Dichters, welche nicht mehr als nur 6 Trochäen oder Jamben enthält, deshalb eine einzige rhythmische Reihe bilde. Man vergleiche die humoristischen Verszeilen Goethes:

Meine liebe Christel, heuer kriegst du zwar
keine Festepistel, wie die letzte war,
die ich dir vorm Jahre aus der See gesandt,
denn dermalen fahre ich auf trocknem Land.

Hier bildet die einzelne Verszeile nicht eine hexapodische Reihe, sondern ist ein durch die Reime bezeichneter Complex von zwei tripodischen Reihen:

Meine liebe Christel	*heuer kriegst du zwar*
Tripodische Reihe	Tripodische Reihe.

§. 17. Akatalektische Reihen.

Da der Takt zwei Taktabschnitte enthält, so muss

die vollständige rhythmische Reihe, in welcher jeder Takttheil seinen sprachlichen Ausdruck hat, eine gleiche Anzahl leichter und schwerer Taktheile, durch sprachliche Silben ausgedrückt, in sich einschliessen. Es wird also eine solche vollständige Reihe immer aus einer geraden Zahl von Takttheilen bestehen und sofern den zweisilbigen Takten nach §. 13 keine dreisilbige Taktform beigemischt ist, eine gerade Zahl von Silben enthalten — die Dipodie vier, die Tripodie sechs, die Tetrapodie acht Silben.

In einer vollständigen trochäischen Reihe wird weil der Anfangstakt mit einer Hebung beginnt, der Schlusstakt und somit auch die Reihe selber mit einer Senkung aufhören.

In einer vollständigen jambischen Reihe wird umgekehrt, weil deren Anfang mit einer Senkung beginnt, eine Hebung den Schluss bilden.

Die hiermit beschriebenen vollständigen Reihen pflegt man nach griechischer Terminologie als akatalektische zu bezeichnen: akatalektische Tetrapodie, akatalektische Tripodie u. s. w.

§. 18. Katalektische Reihen.

Wie im Rhythmus der Musik, braucht auch im poetischen Rhythmus nicht ein jedes Zeittheilchen hörbar ausgedrückt zu werden, sondern man kann dasselbe auch durch eine Pause darstellen. In der Poesie hat die Pause ihre naturgemässe Stelle am

Ende einer Reihe. Die Reihe ist dann mit Rücksicht auf die Darstellung des Rhythmus durch die sprachlichen Bestandtheile keine vollständige mehr, sondern eine unvollständige. Es kann nämlich

Erstens: der Zeitumfang des schliessenden Tакttheiles durch eine Pause dargestellt werden. Dann nennt man die Reihe eine katalektische. Eine solche wird, falls die zweisilbigen Taktformen nicht mit dreisilbigen untermischt sind, stets eine ungerade Silbenzahl, nämlich eine Silbe weniger als die vollständige Reihe enthalten: die katalektische Tetrapodie nicht 8 sondern 7 Silben, die katalektische Tripodie nicht 6 sondern 5 Silben, zugleich wird die Schlusssilbe der katalektisch-trochäischen Reihe nicht wie bei der vollständigen eine Senkung, sondern eine Hebung sein (die das rhythmische Glied naturgemäss schliessende Senkung ist durch eine Pause ausgedrückt). Dagegen wird bei der katalektisch-jambischen Reihe umgekehrt die Schlusssilbe eine Senkung bilden, (den die jambische Reihe naturgemässig schliessenden schweren Taktheil wird hier eine Pause ausfüllen). Folgende Reihen mögen für den akatalektischen und den katalektischen Schluss als vorläufige Beispiele dienen.

Trochäische Tetrapodie:

akatalekt:	*Ist der*	*holde*	*Lenz er*	*schienen?*
	— ◡	— ◡	— ◡	— ◡
katalekt:	*Hat die*	*Erde*	*sich ver*	*jüngt?*
	— ◡	— ◡	— ◡	—

Trochäische Tripodie:

akatalekt: *Meine* | *liebe* | *Christel*
— ◡ | — ◡ | — ◡

katalekt: *heuer* | *kriegst du* | *zwar.*
— ◡ | — ◡ | —

Jambische Tetrapodie:

akatalekt: *Es war* | *ein Kind* | *das woll*|*te nie*
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ —

katalekt: *zur Kir*|*che sich* | *beque*|*men*
◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡

Jambische Tripodie:

akatalekt: *Ihr schwar*|*zen Aeu*|*gelein*
◡ — | ◡ — | ◡ ⊥

katalekt: *wenn ihr* | *nur win*|*ket*
◡ — | ◡ — | ◡

In ihrem Ausgange gleicht also die katalektische jambische Reihe der akatalektischen trochäischen, denn in beiden ist die letzte Silbe eine Senkung. Ebenso steht die akatalektisch-jambische der katalektisch-trochäischen analog, insofern beide zur letzten Silbe eine Hebung haben.

§. 19. Brachykatalektische Reihen.

Zweitens: Es kann die Unvollständigkeit der rhythmischen Reihe auch darin bestehen, dass nicht bloss der Zeitumfang eines einzelnen Takttheiles, sondern eines ganzen Taktes, dass also zwei Takttheile durch eine Pause ausgedrückt sind. Eine solche Reihe heisst eine brachykatalektische. Der Schluss derselben ist in Beziehung auf die Silbenform nicht

von der akatalektischen Reihe zu unterscheiden: die brachykatalektisch-trochäische Reihe wird auf eine Senkung, die brachykatalektisch-jambische Reihe auf eine Hebung ausgehen, aber während an die schliessende Senkung der akatalektisch-trochäischen Reihe sich unmittelbar und ohne Pause der Anfang der folgenden Reihe anschliesst, findet zwischen der schliessenden Senkung der brachykatalektisch-trochäischen Reihe und dem Anfange der darauffolgenden eine Pause statt, welche den Zeitbetrag eines ganzen Taktes ausfüllt. Analog auch bei jambischen Reihen. Es erhellt aus dem Gesagten, dass sowohl bei Trochäen wie bei Jamben die brachykatalektische Tetrapodie in Beziehung auf Silbenzahl und Silbenbeschaffenheit von der akatalektischen Tripodie nicht zu unterscheiden sein wird, und man wird bei einem Complexe von drei sprachlichen Takten nur aus deren Stellung innerhalb des ganzen Gedichtes entscheiden können, ob sie dem Rhythmus nach als eine akatalektische Tripodie oder als eine brachykatalektische Tetrapodie gefasst werden müssen. In den hier folgenden Beispielen aus Goethe ist wie sich später ergeben wird, die brachykatalektische Geltung unzweifelhaft.

Trochäische Tetrapodie:

akatalektisch: *Strenge | Fräulein | zu be | grüssen*
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

brachykatalektisch: *muss ich | mich be | quemen*
– ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Jambische Tetrapodie:

akatalektisch:	*Wie kommt's*	*dass du*	*so trau*	*rig bist*
	∪ —	∪ —	∪ —	∪ —
brachykatalektisch:	*da All*	*es froh*	*erscheint?*	
	∪ —	∪ —	∪ —	

Man sieht, dass die Reihen „muss ich mich bequemen" und „da alles froh erscheint" der Form nach dieselben sind wie die im vorigen §. unter den Tripodien aufgeführten Reihen „meine liebe Christel" und „ihr schwarzen Aeugelein."

Drittens: es kann endlich die Unvollständigkeit der Reihe auch darin bestehn, dass sie zugleich katalektisch und brachykatalektisch ist; dass hier also erstens ein einzelner Taktheil und ausser diesem noch zweitens ein ganzer Takt, mithin im Ganzen drei Takttheile nicht durch Silben ausgedrückt sind. Eine trochäische Tetrapodie dieser Art gleicht in ihrer Silbenbeschaffenheit der katalektisch-trochäischen Tripodie; ich entnehme ein Beispiel aus Schiller, um die hier beschriebene Tetrapodie mit der akatalektischen, und ein Beispiel aus Goethe, um sie mit der katalektischen zu vergleichen.

Trochäische Tetrapodie:

Akatalektisch:	*Ritter*	*treue*	*Schwester*	*liebe*
	— ∪	— ∪	— ∪	— ∪
zugleich katalektisch u. brachykatalektisch:	*widmet*	*euch dies*	*Herz*	
	— ∪	— ∪	—	
Katalektisch:	*Als ich*	*noch ein*	*Knabe*	*war*
	— ∪	— ∪	— ∪	—
zugleich katalektisch u. brachykatalektisch:	*sperrte*	*man mich*	*ein*	
	— ∪	— ∪	—	

Der Gattung nach müssen wir die so um drei Silben verkürzte Reihe gleich der im vorausgehenden §. beschriebenen brachykatalektisch nennen.

Schliesslich sei hier noch erwähnt, dass es unter den jambischen Reihen auch noch solche giebt, welche man als hyperkatalektische bezeichnet, doch brauchen diese erst dann besprochen zu werden, wenn speciell von den jambischen Metren die Rede ist.

§. 20. Rhythmische Pause. Silbendehnung.

Die Pausen am Ende der katalektischen und brachykatalektischen Reihen sind ebenso wie die Silben Bestandtheile des strengen Rhythmus und als solche zu unterscheiden von denjenigen Pausen, welche nach §. 7 durch den ausdrucksvollen Vortrag bedingt werden. Man vergleiche, was wir dort über die Störungen der Taktgleichheit gesagt haben, die theils durch ein Retardiren und Acceleriren bestimmter für den Sinn bedeutungsvoller Silben, theils durch die kleineren oder grösseren Pausen, die der Vortragende dem Sinne des Vorzutragenden zu lieb bei einer Interpunktion u. s. w. zu machen hat, entstehn.

Wie die hörbaren Bestandtheile des Taktes (die Silben), so können auch die nicht hörbaren (Pausen) in Folge von dem Ausdrucke des Vortrages ein Accelerando und Retardando erleiden.

Je nach dem Inhalte, also wiederum nach dem

Ermessen des ausdrucksvollen Vortrages, kann der Zeitbetrag der Pause am Ende der Reihe auch durch Silbenverlängerung ausgedrückt werden. In solchen Fällen nämlich, wo nach den zuletzt gemachten Angaben die vorletzte Silbe eine Hebung und die letzte eine Senkung ist (bei brachykatalektischen Trochäen und bei katalektischen Jamben), pflegt man nämlich die vorletzte als Hebung stehende Silbe, wenn ein besonderer Nachdruck darauf ruht, bis zum Umfange eines ganzen Taktes auszudehnen, also zu einer zugleich den schweren und leichten Takttheil umfassenden Zeit; die letzte Silbe wird dann nicht mehr ein leichter Takttheil sein, sondern die Bedeutung eines schweren Takttheiles erhalten. In

Bist untreu Wilhelm oder todt,
Wie lange willst Du säumen?

ist die zweite Reihe eine katalektisch-jambische Tetrapodie, aber der Vortrag wird hier die beiden Schlusssilben „säumen“, nicht gleich lang wie die übrigen lesen, sondern bei der vorletzten Silbe die genannte Dehnung eintreten lassen. Dies wird somit eine katalektisch-jambische Reihe sein, welche zur vollen rhythmischen Ergänzung keiner Pause bedarf und in welcher nicht der Zeitbetrag der letzten auslautenden Hebung, sondern der letzten noch im Inlaute stehenden Senkung durch keine besondere Silbe ausgedrückt ist.

§. 21. Kurze und lange Senkungen.

Wir sind im Anfange dieses Abschnittes davon ausgegangen, dass es sich in den deutschen Trochäen und Jamben nicht sowohl um das natürliche längere oder kürzere Zeitmass, als vielmehr um den stärkeren oder schwächeren Ton der Silben handelt, wenn es darauf ankommt, welche von diesen als Hebung und welche als Senkung zu setzen ist. Die Wörter „langsam, schreckhaft, furchtbar" haben zwei Silben, von denen jede eine Länge ist, dennoch wird die zweite Länge, weil sie weniger stark als die vorausgehende betont ist, eben so gut die Funktion der Senkung in jambischen und trochäischen Reihen übernehmen können als z. B. die zweite Silbe in „Güte, Kummer, Himmel, ewig", die nicht blos eine schwach betonte, sondern auch eine kurze ist. Den eigentlich national-deutschen Trochäen und Jamben ist es gleichgültig, ob eine Hebung durch die zweite Silbe von „Himmel" oder durch die zweite Silbe von „furchtbar" ausgedrückt wird.

Anders in den trochäischen und jambischen Reihen der griechischen Poesie. Hier geht man davon aus dass eine jede dieser Reihen sich in Dipodien oder Doppel-Takte zerlegt. Die inlautende Senkung eines solchen Doppeltactes muss stets eine kurze Silbe sein, nur die anlautende Senkung (bei Jamben) oder die auslautende (bei Trochäen) kann sowohl durch eine

kurze wie durch eine lange ausgedrückt werden, — und ferner muss eine jede Senkung eine kurze Silbe sein, welche der letzten Hebung des Verses vorausgeht.

Manche unserer neueren Dichter sind bemüht, dieses griechische Gesetz auch in den deutschen Trochäen und Jamben zu beobachten, und wir haben in der That das Gefühl, als ob das Metrum hierdurch gefälliger und fliessender wird. Reihen wie folgende:

Innig Wohlsein auf mich nieder —
Nach des Siechthums langer Plage —
Vor dem Sternbild seiner Fährte —
Mit des Oelbaums Zweig bewährt —
Weih' das Schifflein uns'rer Lieder,

wo die Senkung am Ende der ersten Dipodie eine Länge ist, leisten diesem Gesetze Genüge, nicht aber die Reihen

Freiheit allen Erdenkindern,
Freiheit, Liebe, Menschlichkeit. —
Der Unmuth frisst, der nimmersatte Geier,

denn hier ist die inlautende Senkung der ersten Dipodie eine Länge; ferner auch nicht die Reihe

Heilig sei der Gastfreund, theuer,

denn hier ist im Inlaute der zweiten Dipodie eine lange Senkung, und ebenfalls nicht

Und wenn ich einsam weine —
Der langentbehrten Heimath Flur,

wo der letzten Hebung der Reihe als Senkung eine lange Silbe vorausgeht.

Goethe und Schiller haben sich um diese griechische Norm in ihren Versen nicht gekümmert, und es würde ungerechtfertigt sein, wenn man durch Rücksichtnahme auf dieselbe etwa sich in der natürlichen Wortstellung oder in dem Gebrauch der dem jedesmaligen Gedanken am meisten passenden Worte zum Schaden des Gedichtes beeinflussen lassen wollte. Zudem giebt es viele tonlose Längen in unserer Sprache, welche den Eindruck von kurzen Silben machen. Wir können nämlich nicht anders sagen, als das z. B. der unbestimmte Artikel „ein", und ebenso der bestimmte Artikel „dem" und „den" einen langen Vocal hat, und doch machen diese Wörter wegen ihrer Nachdruckslosigkeit, wegen ihrer logischen Unbedeutendheit denselben Eindruck wie die Kürzen „es, das," u. s. w. Wir werden solche Längen wie die zuletzt genannten auch in der Mitte der Dipodie und vor der letzten Hebung der Reihe niemals als Senkung zu setzen Anstand nehmen, und die absolut genaue Befolgung jenes griechischen Gesetzes wird schon hierdurch zu einer Unmöglichkeit.

§. 22. Periode.

Die allgemeine Theorie der Reihen, in die sich der zweisilbige Rhythmus zerlegt, ist hiermit erledigt. Es wird nun weiter zu erörtern sein, in welcher Weise die aufeinander folgenden Reihen sich wiederum unter einander zur grösseren rhyth-

mischen Abschnitten verbinden, und ob es bestimmte rhythmische Gesetze giebt für die Aufeinander-Folge der Reihen. In der That sind grössere rhythmische Abschnitte, welche aus dem Complexe von zwei oder mehr aufeinander folgenden Reihen bestehen, vorhanden: sie werden mit dem Ausdrucke Perioden bezeichnet. Um die Bedeutung der Periode klar zu machen, wird es am zweckmässigsten sein, von einem speciellen Falle auszugehen, und wir wählen hierzu die häufigste unter den trochäischen Compositionen, welche wir zu Anfang des folgenden Abschnittes zu besprechen haben.

Trochäische Compositionen.

I.

Compositionen aus trochäischen Tetrapodien.

§. 23. Zusammenhang mit der Musik.

Nehmen wir die rhythmische oder was dasselbe ist die metrische Form als das Merkmal, wonach wir unsere deutschen Dichtungen classificiren, so ist in unserer Lyrik keine Dichtungsart so häufig als diejenige, welche nach trochäischen Tetrapodien gegliedert ist. Es hat dies wohl einen natürlichen Grund. Denn von den beiden Hauptformen des zweitaktigen Rhythmus ist diejenige die zunächst liegende und einfachste, welche mit dem schweren Takttheile oder wie wir auch sagen können mit einem vollen Takte beginnt, also die trochäische; handelt es sich aber um die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Takten zur höheren rhythmischen Einheit der

Reihe, so ist unserem modernen rhythmischen Gefühle keine andere Zahl so geläufig als die Vier-Zahl. Von diesem letzteren können wir uns sofort aus dem Rhythmus unserer Musik überzeugen. Versuchen wir die rhythmische Gliederung unserer Tanz- und Marsch-Melodien zu betrachten, dann werden wir alsbald inne werden, dass sich immer je vier und vier Einzel-Takte durch das gemeinsame Band des sich durch sie erstreckenden Melodieganges und durch einen deutlich vernehmbaren Abschnitt beim vierten Takte zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschliessen, und eben eine solche Gruppe bildet ein rhythmisches Glied oder eine rhythmische Reihe. Die Anfänge unserer neuhoch-deutschen Lyrik aber bildet das gesungene Lied, das Volkslied des 15. und 16. Jahrhunderts — also die Musik. Heutzutage freilich pflegt der Dichter sein lyrisches Gedicht zunächst ohne Rücksicht auf Melodiesirung zu verfassen, er dichtet und schreibt in erster Instanz für die Lectüre oder wenn wir wollen für die Recitation, er kann in den meisten Fällen nicht im voraus wissen, ob ein Musiker sich seines Gedichtes als Text einer musikalischen Composition bemächtigen wird. Indess die rhythmischen Formen, in denen der Dichter seine lyrische Schöpfung hält, sind wenn er auch im einzelnen in dieser formellen Beziehung hin und wieder etwas Neues zu leisten vermag, in ihrer allgemeinen Grundlage durch die Compositions-

manier der früheren Dichter in lebendiger Tradition ihm überliefert, und wenn wir dieser Tradition bis auf die letzte für uns nachweisbare Quelle nachgehn, so wird sich diese in den Volksliedern der genannten Jahrhunderte zeigen. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man einen Blick in alte Kirchenliederbücher werfen will: die aus der Reformationszeit stammenden kirchlichen Gesänge werden uns fast schon alle die rhythmischen Formen in ihren Grundzügen vorführen, in denen sich unsere heutige Lyrik bewegt, sie selber aber schliessen sich zum grossen Theile nachweislich an profane Volkslieder der damaligen Zeit an, deren Melodien damals allgemein bekannt waren und eben desshalb von den geistlichen Liederdichtern statt des weltlichen mit einem religiösen Texte versehen wurden; — so sang die Gemeinde ihre Kirchengesänge nach ihr bereits bekannten Melodien.

Um die weitere Gliederung unserer rhythmischen Form zu bestimmen, müssen wir auf diesen Ursprung der lyrischen Dichtungsform aus dem Gesange oder was dasselbe ist aus der Musik noch etwas näher eingehn. Wir sagten vorher, dass sich in einem Tanze je vier und vier Einzeltakte zu einheitlichen rhythmischen Gliedern zusammenschliessen. Hiermit verbindet sich aber noch eine weitere Beobachtung. Wir hören nämlich ferner, dass sich nach vier mal vier (nach 16) Einzel-Takten die in diesen zur Dar-

stellung gekommene Melodie noch einmal wiederholt, — dass wie die Musiker sagen eine Repetition stattfindet. Den Complex der 16 wiederholten Takte pflegt man bei einem Tanze als „Theil“ zu bezeichnen; wir können mit einem den griechischen Gesängen entlehnten Ausdrucke denselben als Strophe und die Repitition desselben als Antistrophe bezeichnen, worauf wir späterhin noch näher eingehen werden.

Von den 16 Takten eines Theiles, einer solchen Strophe oder Antistrophe schliessen sich nun aber nicht blos immer vier zur Einheit einer rhythmischen Reihe zusammen, sondern es schliessen sich, was eben so vernehmlich sein wird, von den vier rhythmischen Reihen wiederum je zwei zu einem einheitlichen musikalischen Abschnitte zusammen. Dieser Abschnitt heisst Periode (rhythmisch-musikalische Periode) nicht blos in unserer heutigen Musik, sondern er wurde so schon in der Musik der Griechen bezeichnet; von den beiden Reihen, woraus er besteht, wird die erste periodischer Vordersatz, die zweite periodischer Nachsatz genannt. „Periode — Vordersatz — Nachsatz“ — es sind das dieselben Ausdrücke, welche in der Rhetorik für ganz verwandte Begriffe gebraucht werden. Denn wie die in einem Vordersatze ausgesprochenen Worte für sich allein etwas nicht fertiges sind, sondern nothwendig einen Nachsatz erfordern, der sie zu Ende führt, so geben auch die vier Takte des periodischen

Vordersatzes der Musik, obwohl sie unter sich eine zusammenhängende musikalische Parthie bilden, dennoch keinen befriedigenden Abschluss, sondern haben gleichsam nur eine Frage aufgeworfen, deren Beantwortung der darauffolgende gleich lange periodische Nachsatz in einer das musikalische Gefühl und die Erwartung des Zuhörers befriedigenden Weise gewährt. Nicht mit dem Ende des Vordersatzes, sondern erst mit dem Ende des Nachsatzes, also erst am Ende der Periode, tritt ein musikalischer Abschluss, tritt gleichsam die Ruhe ein, welche nach der durch den Vordersatz hervorgerufenen Bewegung verlangt wird. Und lässt das Ende der Periode — um in dem gewählten Bilde zu bleiben — noch etwas in der Beantwortung der durch den Vordersatz angeregten Frage über, so tritt, nachdem diese im Vordersatze der darauffolgenden zweiten Periode gewöhnlich in steigernder Weise wiederholt ist, mit dem Nachsatze der zweiten Periode ein allseitig befriedigender Abschluss ein.

So dürfte sich etwa das Wesen einer aus zwei zweigliedrigen Perioden bestehenden Melodie veranschaulichen lassen. Wir sind ausgegangen von der in den einzelnen 16-taktigen Theilen eines Tanzes uns vorgeführten Melodie nicht blos deshalb, weil der Tanz eine der allerbekanntesten Formen der Instrumentalmusik ist, die sich auch der sogenannte unmusikalische Leser dieser Auseinander-

setzungen wird vergegenwärtigen können, sondern auch deshalb, weil die Tanzmusik grade wegen der Einfachheit und Durchsichtigkeit, ja wir können sagen wegen der Monotonie ihrer rhythmischen Gliederung für den Rhythmus überhaupt eine gewisse fundamentale Wichtigkeit hat.

Versuchen wir uns nach dem Gesagten die Gliederung einer Tanzmusik durch ein Schema, in welchem ein jeder Einzel-Takt durch einen kleinen horizontalen Strich dargestellt ist, zu veranschaulichen.

Erste Strophe oder erster Theil:

1. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

2. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

Erste Antistrophe oder Repetition des ersten Theils:

1. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

2. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

Zweite Strophe oder zweiter Theil:

1. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

2. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

Zweite Antistrophe oder Repetition des zweiten Theils:

1. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

2. Periode { Vordersatz: — | — | — | — |
Nachsatz: — | — | — | — ||

Hierauf folgt ein dritter Theil oder eine dritte Strophe, dann die Repitition des dritten Theils (dritte Antistrophe).

Wenden wir uns von dieser einfachsten Form der Instrumentalmusik zur einfachsten Form der Vocal-Musik d. i. zur einfachsten Form des Liedes. Die Einrichtung desselben ist eine noch elementärere. Denn während im Tanze mehrere Melodien wiederholt werden (die Melodie des Theiles 1, des Theiles 2 u. s. w.), findet in der einfachsten Liedform eine fortwährend wiederholte Repitition ein und derselben Melodie bis zu Ende des Liedes statt; es wird hier nicht blos in demjenigen Theile, welchen wir in unserem Tanz-Schema als erste Antistrophe bezeichnet haben, sondern auch in allen übrigen Theilen, (die wir dort die zweite Antistrophe u. s. w. genannt haben) die Melodie, nach welcher die 16 Takte der ersten Strophe gesungen werden, zu repetiren sein. Der Grund hiervon ist leicht einzusehen. Dort in der Instrumentalmusik hören wir blos Töne, und es würde eine continuirliche Repetition ein und derselben 16 taktigen Melodie ausserordentlich ermüdend sein; hier im Liede aber ist der Worttext die Hauptsache: die Melodie, in welcher er gesungen wird, dient nur dazu das Gefühl des Zuhörers in eine grössere Erregtheit zu versetzen und in dieser für die Reception

des Textes um so empfänglicher zu machen, — hier wo im weitern Fortgange des Liedes der Wortinhalt sich ändert, wird die gleichbleibende Melodie nicht als verletzende Monotonie empfunden werden.

1. Katalektische Perioden.

a. *Zweigliedrige.*

§. 24. Strophen aus 2 Perioden.

Diese grössere Einfachheit der Melodiesirung festgehalten, repräsentirt das vorstehende Schema genau die Gliederung, in welcher die einfachste metrische Composition eines lyrischen Gedichtes gehalten ist, und zwar zunächst eines trochäischen, denn von dem trochäischen Metrum als dem einfachsten und zunächstliegenden sind wir ausgegangen. Erinnern wir uns an das zu Anfang des vorigen §. Gesagte, dass die hauptsächlichsten metrischen Formen auf dem Boden des gesungenen Gedichtes entstanden sind, so wird dies nicht weiter auffallen. Somit schliesst sich denn die aus 4 Trochäen bestehende rhythmische Reihe mit einer zweiten trochäischen Tetrapodie zu einem grösseren metrischen Ganzen zusammen, welches wir füglich als eine aus zwei trochäischen Tetrapodien bestehende Periode oder nach der Taktzahl als eine aus acht Trochäen bestehende Periode bezeichnen müssen. Am Ende der musikalischen Periode findet, wie vorher auseinander gesetzt

ist, ein melodischer Abschluss und mithin ein gewisser Ruhepunkt statt. Diese melodische Eigenthümlichkeit ruft auch eine Eigenthümlichkeit in der metrischen Form der nach der Melodie gesungenen Worte hervor: auch im Metrum tritt am Ende der Periode ein abschliessender Ruhe- und Haltepunkt ein, indem der letzte Takt nicht wie die vorhergehenden 7 mit dem schwachen, sondern mit dem starken Takttheile aufhört. Mithin ist die erste Tetrapodie als der Vordersatz der metrischen Periode eine vollständige oder akatalektische (von 8 Silben), die zweite Tetrapodie dagegen als der periodische Nachsatz eine auf die Hebung ausgehende katalektische von nur 7 Silben.

Mit einer solchen katalektisch ausgehenden Periode verbindet sich eine eben so gebildete zweite Periode, und der Verein derselben bildet **die einfachste Art der trochäischen Strophe.** Da dieselbe aus vier rhythmischen Reihen oder Gliedern zusammen gesetzt ist, so können wir sie zunächst als die viergliedrige trochäische Strophe bezeichnen. Als Beispiel derselben diene das nur aus Einer Strophe bestehende Goethische Gedicht „Erinnerung“

1. Periode		
Vordersatz:	*Willst du immer weiter schweifen?*	akatal. Reihe
Nachsatz:	*Sieh, das Gute liegt so nah.*	katal. Reihe
2. Periode		
Vordersatz:	*Lerne nur das Glück ergreifen,*	akatal. Reihe
Nachsatz:	*denn das Glück ist immer da.*	katal. Reihe

§. 25. Satzabschnitte.

Sowohl der Begriff der Periode wie der der Strophe hat in dem gesungenen Liede — wir wiederholen es nochmals, — seine historische Voraussetzung, und insbesondere ist Strophe (d. h. Wendung) nach der ursprünglichen Wortbedeutung von der Umwendung des Liedes zur anfänglichen Melodie zu verstehen. Dem Zusammenhange der Töne in den einzelnen melodischen Abschnitten, in der Reihe, der Periode und Strophe entspricht der Zusammenhang der Worte. Am Ende der Strophe findet der Abschluss der ganzen Melodie statt, im Einklange mit dem melodischen Schlusse mussten auch die gesungenen Worte am Ende der Strophe einen vollen Gedankenabschluss bilden. Daher das auch für die blos recitirenden Gedichte beachtete Gesetz, dass nach dem letzten Takte der letzten Periode der Strophe auch ein logischer Hauptabschnitt, ein voller Satzschluss eintritt. Aber auch schon am Ende der ersten Periode der Strophe kommt die Melodie zu einem gewissen Ruhepuncte, und damit harmonirend findet an dieser Stelle auch in dem Worttexte ein wenn auch minder bedeutend hervortretender Satzabschnitt statt. Untergeordnete rhetorische Einschnitte werden am liebsten in den Grenzpunct der beiden zu einer Periode gehörenden

Reihen, des periodischen Vorder- und Nachsatzes verlegt. Die metrischen Formen der lyrischen Gedichte entstanden zu einer Zeit, wo das „Singen und Sagen“ noch nicht von einander getrennt war, wo mit dem poetischen Texte zugleich die Melodie entstand, wo Dichter und Componist noch in ein und derselben Person vereinigt war. So war es bei den alten Griechen, so war es auch bei den übrigen Völkern in den frühesten Perioden ihres poetischen Lebens: Gedankenabschnitte und melodische Abschnitte deckten sich gegenseitig. Und wenn in der weiteren Entwickelung der Poesie das „Sagen und Singen“ auseinander fiel, wenn der Dichter fortan blos Dichter, aber kein Componist mehr war, so hielt er doch auch fernerhin die im unmittelbaren Vereine der Dichtkunst und Musik entwickelte Form fest, und so ist es eine treu gewahrte Regel geblieben, dass die rhythmischen Abschlüsse am Ende von Reihe, Periode und Strophe auch zugleich Abschnitte des Sinnes sind. Anders ist dies in denjenigen metrischen Formen, welche historisch nicht auf die alte Liederpoesie zurück zu führen sind, wovon wir uns im weiteren Fortgange überzeugen werden. Für die auf jene Quelle zurückzuleitenden lyrischen Gedichte aber haben wir Deutsche uns so sehr an den Zusammenfall der rhythmischen und der Gedankenabschnitte gewöhnt, dass wir da am gelenken Flusse der Dichtung etwas vermissen, wo in auf-

fallender Weise jene Identität des Sinnes und des Rhythmus ausser Acht gelassen ist, und namentlich wird ein Componist vorwiegend solche Gedichte zur Melodiesirung wählen, wo dieselbe so viel als möglich hervortritt. Es erscheint uns als ein Verstoss gegen das Gesetz, wenn von zwei dem Sinne nach eng zusammenhängenden Wörtern das eine den Anfang, das andere das Ende einer Reihe bildet, oder wenn sie gar durch die Grenze zweier Perioden von einander getrennt sind. Als Strophen-Ende verlangen wir immer einen solchen Gedankenabschnitt, den wir in der Interpunktion mit einem Punkte oder einem diesen vertretenden Ausrufungs- oder Fragezeichen abscheiden; werden zwei auf einander folgende Strophen durch ein weniger gewichtiges Satzzeichen von einander gesondert, so bedarf es wenigstens im Uebrigen einer mit den rhythmischen Abschnitten im genauesten Zusammenhange stehenden Abrundung des rhetorischen Periodenbaues, wenn wir keinen Anstoss nehmen sollen. Als ein Beispiel dieser Art möge Goethes Philine dienen, wo drei viergliedrige Strophen (4, 5, 6) als syntactischer Vordersatz mit einer vierten (7) als dem Nachsatze in Continuität verbunden sind.

Singet nicht in Trauertönen
von der Einsamkeit der Nacht;
nein, sie ist, o holde Schönen,
zur Geselligkeit gemacht.

Wie das Weib dem Mann gegeben
als die schönste Hälfte war,
ist die Nacht das halbe Leben,
und die schönste Hälfte zwar.

Könnt ihr euch des Tages freuen,
der nur Freuden unterbricht?
Er ist gut, sich zu zerstreuen,
zu was anderm taugt er nicht.

Aber wenn in nächtger Stunde
süsser Lampe Dämmrung fliesst,
und von Mund zum nahen Munde
Scherz und Liebe sich ergiesst;

wenn der rasche, lose Knabe,
der sonst wild und feurig eilt,
oft bei einer kleinen Gabe,
unter leichten Spielen weilt;

wenn die Nachtigall Verliebten
liebevoll ein Liedchen singt,
das Gefangnen und Betrübten
nur wie Ach und Wehe klingt;

mit wie leichtem Herzensregen
horchet ihr der Glocke nicht,
die mit zwölf bedächtgen Schlägen
Ruh und Sicherheit verspricht!

Darum an dem langen Tage
merke dir es, liebe Brust:
jeder Tag hat seine Plage,
und die Nacht hat ihre Lust.

Der concinne Bau der drei mit „wenn“ beginnenden Strophen lässt uns die Semikola an den Schlüssen derselben nicht anstössig erscheinen; eher nehmen wir daran Anstoss, dass in der drittletzten Strophe das Wörtchen „nur“, welches dem Sinne nach zu „Gefangenen und Betrübten“ gehört, mit diesen Wörtern nicht ein und dieselbe Reihe bildet, sondern an den Anfang der folgenden Reihe gesetzt ist. Ebenso würde es uns lieber sein, wenn in der zweiten Strophe „gegeben war“ nicht an zwei Reihen vertheilt wäre, ganz abgesehen davon, dass hier der natürlichsten und einfachsten Wortstellung einiger Zwang geschehen ist. Doch ist sonst gerade Goethe derjenige, welcher das in Rede stehende Gesetz von rhythmischer und logischer Harmonie wohl mehr als irgend ein anderer Dichter befolgt hat, und eben dies ist es nicht zum geringsten Theile, was uns gerade die Goethe'schen Metra so fliessend erscheinen lässt und weshalb die Musiker ihn bei ihren Lieder-Compositionen so sehr bevorzugt haben.

Was wir hier zunächst bei Gelegenheit der viergliedrigen trochäischen Strophen von der Gliederung der Gedankenabschnitte gesagt, gilt eben so sehr auch von allen weiterhin zu besprechenden Compositionen, und nur bei denjenigen metrischen Formen wird weiterhin auf diesen Gegenstand zurück zu kommen sein, deren Eigenthümlichkeit den Dichter berechtigt, mit den Satzabschnitten freier zu schalten.

§. 26. Reim.

Die Einheit der beiden zu einer viergliedrigen Strophe gehörenden Perioden wird dem Ohre des Zuhörers noch vernehmlicher durch den Reim gemacht. Es reimen zunächst mit einander die beiden aus einer blossen Hebung bestehenden katalektischen Schluss-Takte der beiden periodischen Nachsätze, gewöhnlich aber wird noch ausserdem die Einheit des Reims auch für die beiden vollständigen Schlusstakte der beiden periodischen Vordersätze als Gesetz festgehalten. Seltener sind solche Gedichte, in welchen die periodischen Vordersätze reimlos sind, und blos die periodischen Nachsätze reimen, wie z. B. in Kerners reichstem Fürsten:

Preisend mit viel schönen Reden
ihrer Länder Werth und Zahl
sassen viele deutsche Fürsten
einst zu Worms im Rittersaal.

Herrlich, sprach der Fürst von Sachsen,
ist mein Land und seine Macht,
Silber hegen seine Berge
wohl in manchem tiefen Schacht.

Seht mein Land in üpp'ger Fülle,
sprach der Churfürst von dem Rhein,
goldne Saaten in den Thälern,
auf den Bergen edler Wein.

Grosse Städte, reiche Klöster,
Ludwig, Herr von Baiern, sprach,
schaffen, dass mein Land dem euern
wohl nicht steht an Schätzen nach.

Eberhard, der mit dem Barte,
Würtembergs geliebter Herr,
sprach: Mein Land hat kleine Städte,
trägt nicht Berge, silberschwer.

Doch ein Kleinod hält's verborgen: —
dass in Wäldern noch so gross
ich mein Haupt kann kühnlich legen
jedem Unterthan in Schoos.

Und es rief der Herr von Sachsen,
der von Baiern, der vom Rhein:
Graf im Bart, ihr seid der reichste,
euer Land trägt Edelstein!

Ist ein solches Gedicht, wo die periodischen Vordersätze reimlos sind, seiner rhythmischen Form nach weniger gefällig? Wir dürften das schwerlich sagen und doch findet sich unter den Goethe'schen Gedichten der in Rede stehenden vierzeiligen Form wohl schwerlich ein solches, in welchem nicht auch die periodischen Vordersätze mit einander reimen. So durchgängig diejenigen aus dem ersten Theile seiner gesammelten Gedichte, die wir hier aufzählen, (wir erlauben uns dabei, die beiden Reihen der ersten Periode in eine einzige Zeile zu schreiben):

Der Abschied:

Lass mein Aug' den Abschied sagen, | *den mein Mund nicht nehmen kann* ||

Wehmuth:

Ihr verblühet, süsseRosen, | *meineLiebe trug euch nicht* ||

Erinnerung:

Willst du immer weiter schweifen? | *Sieh, das Gute liegt so nah.* ||

Mit einem gemalten Bande:

Kleine Blumen, kleine Blätter | *streuen dir mit leichter Hand.* ||

Sorge:

Kehre nicht in diesem Kreise | *neu und immer neu zurück* ||

An Lina:

Liebchen, kommen diese Lieder | *jemals wieder dir zur Hand,* ||

Philine:

Singet nicht in Trauer-Tönen | *von der Einsamkeit der Nacht* ||

Die Spröde: (mit dem Refrain: So lala, re lala u. s. w.)

An dem reinsten Frühlingsmorgen | *ging die Schäferin und sang* ||

Die Bekehrte: (mit demselben Refrain)

Bei dem Glanz der Abendröthe | *ging ich still den Wald entlang.* ||

Bei Schiller finden sich nur drei Gedichte unserer vierzeiligen Strophenform; zwei davon reimen die Vorder- und Nachsätze:

Der Pilgrim:

Noch in meines Lebenslenze | war ich, und ich wandert' aus, ||

Die Gunst des Augenblicks:

Und so finden wir uns wieder | in dem heitern, bunten Reihn, ||

das dritte lässt die periodischen Vordersätze ungereimt:

Punschlied:

Auf der Berge freien Höhen, | in der Mittagssonne Schein, ||
an des warmen Strahles Kräften | zeugt Natur den goldnen Wein ||

§. 27. Einzeilige und zweizeilige Periode.

In der auf Goethe und Schiller folgenden Epoche ist die Anwendung unserer Strophen-Form mit reimlosen Vordersätzen häufiger geworden, und die Dichter pflegen alsdann die beiden zu einer Periode gehörenden Reihen in eine einzige Verszeile zu schreiben, wie Platen in seinem Tode des Carus:

Muthig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld,
Carus sass in seinem Zelte, der den Purpur trug, ein Held.

Persiens Abgesandte beugten sich vor Roms erneuter Macht,
flehn um Frieden an den Kaiser, doch der Kaiser wählt die Schlacht.

Kampfbegierig sind die Schaaren, die er fern und nah beschied,
durch das Heer aus tausend Kehlen ging das hohe Siegeslied:

„Weh den Persern, Römer kommen, Römer ziehn im Flug heran,
rächen ihren Imperator, rächen dich Valerian!

Durch Verath und Missgeschick nur trugst du ein barbarisch Joch,
aber starbst du auch im Kerker, deine Rächer leben noch!

Wenn zu Pferd stieg Artaxerxes, ungezähmten Stolz im Blick,
setzte seinen Fuss der König auf Valerians Genick.

Ach, und Rom in seiner Schande, das vordem die Welt gewann,
flehte zum Olymp um einen, flehte nur um Einen Mann.

Aber Männer sind erstanden, Männer führen uns zur Schlacht,
Scipio, Marius und Pompejus sind aus ihrem Grab erwacht!

Unser Kaiser Aurelianus hat die Gothen übermannt,
welche deinen Wundertempel, Ephesus, zu Staub verbrannt.

Unser Kaiser Aurelianus hat die stolze Frau besiegt,
welche nun im stillen Tibur ihre Schmach in Träume wiegt.

Probus führte seine Mauer durch des Nordens halbe Welt,
neun Germanenfürsten knieten vor dem römischen Kaiserzelt.

Carus, unser Imperator, sühnt nun auch die letzte Schmach,
geht mit Heldenschritt voran uns, Heldenschritte folgen nach.“

So der Weihgesang, und siehe, plötzlich steigt Gewölk empor,
Finsterniss bedeckt den Himmel wie ein schwarzer Trauerflor.

Regen stürzt in wilden Güssen, grausenhafter Donner brüllt,
keiner mehr erkennt den andern, Alles ist in Nacht verhüllt.

Plötzlich zuckt ein Blitz vom Himmel, viele stürzen bang herbei,
denn im Zelt des Imperators hört man einen lauten Schrei.

Carus ist erschlagen! Jeder thut auf Kampf und Wehr Verzicht,
und es folgt des Heers Verzweiflung auf die schöne Zuversicht.

Alle fliehn, das Lager feiert wie ein unbewohntes Haus,
und der Schmerz der Legionen bricht in laute Klagen aus:

„Götter haben uns gerichtet, Untergang ist unser Theil,
denn des Capitols Gebieter sandte seinen Donnerkeil!

Untergang und Schande wälzen ihren uferlosen Strom,
stirb und neige dich, o neige dich zu Grabe, hohes Rom!“

Diese neuere*) Manier die zwei periodische Reihen in eine einzige Verszeile zu schreiben ist eine Nachahmung der Art und Weise, die die griechischen Dichter befolgten, indem diese wenigstens bei den

*) Sie findet sich schon bei Kleist.

einfachen Metren nicht schon am Ende des periodischen Vordersatzes, sondern erst am Ende des Nachsatzes die Zeile absetzten; auch die in Rede stehende aus einer akatalektischen und einer katalektischen Tetrapodie bestehende trochäische Periode ist bei den Griechen, namentlich in der Aristophaneischen Komödie, ein sehr beliebtes Metrum; sie nennen dieselbe katalektisch-trochäisches Tetrametron, ein Terminus, den wir auch für die entsprechende Methode unserer deutschen Metrik in Anwendung bringen dürfen, nicht blos dann, wenn wie in dem Platen'schen Gedichte die beiden periodischen Reihen in Eine Zeile, sondern auch dann, wenn sie wie bei Goethe, Schiller und in dem herbeigezogenen Kerner'schen Gedichte in zwei Zeilen geschrieben sind; denn wie hier der Dichter zu schreiben beliebt, ob die beiden periodischen Reihen in eine zusammenhängende Zeile oder nicht, ist für die rhythmische Eigenthümlichkeit der Periode ganz und gar gleichgültig. Oder würde etwa der Rhythmus des Kerner'schen Gedichtes ein anderer sein, wenn dasselbe gleich dem Platen'schen abgesetzt wäre?

Preisend mit viel schönen Reden ihrer Länder Werth und Zahl
sassen viele deutsche Fürsten einst zu Worms im Rittersaal.

Herrlich, sprach der Fürst von Sachsen ist mein Land und seine Macht,
Silber hegen seine Berge wohl in manchem tiefen Schacht.

Seht mein Land in üpp'ger Fülle, sprach der Churfürst von dem Rhein,
goldne Saaten in den Thälern, auf den Bergen edler Wein.

Grosse Städte, reiche Klöster, Ludwig Herr von Baiern sprach,
schaffen, dass mein Land dem euren wohl nicht steht an Schätzen nach.

Eberhard, der mit dem Barte, Würtembergs geliebter Herr,
sprach: mein Land hat kleine Städte, trägt nicht Berge silberschwer.

Doch ein Kleinod hälts verborgen: dass in Wäldern noch so gross
ich mein Haupt kann kühnlich legen jedem Unterthan in Schooss.

Und es rief der Herr von Sachsen, der von Baiern, der vom Rhein:
Graf im Bart, ihr seid der reichste, euer Land trägt Edelstein.

Ebenso auch das Schiller'sche Punschlied:

Auf der Berge freien Höhen, in der Mittagssonne Schein,
an des warmen Strahles Kräften zeugt Natur den goldnen Wein.

Und noch Niemand hat's erkundet, wie die grosse Mutter schafft,
unergründlich ist das Wirken, unerforschlich ist die Kraft.

Funkelnd, wie ein Sohn der Sonne, wie des Lichtes Feuerquell,
springt er perlend aus der Tonne, purpurn und chrystallenhell.

u. s. w.

Oder wird man etwa der Meinung sein, dass die deutsche Periode, welche dem Tetrameter der Griechen entspricht, würdevoller, ernster, gravitätischer und pathetischer würde, wenn ihre beiden Reihen zu einer langen Verszeile zusammen geschrieben sind*), und dass sie bei einer Trennung derselben in zwei Zeilen leichter, behender, scherzender sei? Bei den Griechen ist der trochäische Tetrameter fast durchgängig für die skoptische Poesie verwandt und hat vorwiegend einen frivolen Ton, nichts desto weniger schreiben grade die Griechen diese Periode in eine einzige Zeile. Es würde durch nichts zu rechtfertigen sein, wenn man meinen wollte, dass bei der Grandezza des Platen'schen Gedichtes die trochäische Periode in einer einzigen Verszeile ihre angemessenste Darstellung finde, dass aber für das leichtere Schillersche Punschlied die Trennung nach Reihen das geeignetste sei. Oder ist man der Meinung, dass etwa bei einer Absetzung der einzelnen Zeilen innerhalb der Periode eine Pause eintritt, nicht aber dann, wenn die Zeilen der Periode

*) Man hat in der That in der griechischen Metrik angenommen, dass dies der Charakter der längeren griechischen Verszeilen sei, während man den kürzeren den entgegengesetzten Charakter zuschreiben zu müssen geglaubt hat. Dass dies lediglich auf einer Täuschung beruht, ist von mir in der griechischen Metrik nachgewiesen worden.

continuirlich fortgeschrieben werden? Eine Pause macht der Declamator nicht nach Massgabe der abgesetzten Zeilen, ja nicht einmal nach Massgabe des Reihen-, des Perioden-, des Strophenschlusses, sondern er folgt hier lediglich dem Inhalte des Gedichtes, welches ihn nicht selten auffordert, gerade innerhalb der Reihe eine vernehmbare Pause zu machen — sein Vortrag würde sonst ein sogenanntes Skandiren, aber keine ausdrucksvolle Declamation sein. Es ist in der That für das rhythmische Wesen der Periode gleichgültig, ob man ihre Glieder in eine oder in zwei Zeilen, oder, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, als einen oder als zwei Verse schreibt. Und selbst dann würde das Wesen der Periode kein anderes werden, wenn solche Perioden, bei denen auch die Vordersätze durch den Reim verbunden sind, gleich jenem Platen'schen, ohne Absetzung der Reihen geschrieben würden, und die Reime der Vordersätze als „Binnenreime“ erschienen.

Singet nicht in Trauertönen von der Einsamkeit der Nacht,
nein, sie ist, o holde Schönen, zur Geselligkeit gemacht.
Wie das Weib dem Mann gegeben als die schönste Hälfte war,
ist die Nacht das halbe Leben, und die schönste Hälfte zwar.
Könnt ihr euch des Tages freuen, der nur Freuden unterbricht?
Er ist gut, sich zu zerstreuen, zu was anderm taugt er nicht.

u. s. w.

Wir wiederholen, was wir schon früher betont haben, dass dasjenige, was man bei uns Vers oder Verszeile nennt, durchaus kein fester metrischer oder rhythmischer Begriff ist, dass er durchaus nicht einen bestimmten Abschnitt des Rhythmus bezeichnet. Wollen wir uns über unsere Metrik wirklich ins Klare bringen, so dürfen wir nicht mehr mit den drei Kategorien: Versfüsse, Verszeilen und Strophen operiren, sondern mit folgenden vieren: mit Takten (für die man immerhin das freilich ungerechtfertigte Wort Versfüsse beihalten mag), mit rhythmischen Reihen oder Gliedern, mit Perioden, mit Strophen. Was das Wort Vers oder Verszeile anbetrifft, so sagt dies nichts weiteres als folgendes:

Eine aus zwei Reihen bestehende Periode schrieb der griechische Dichter stets in Eine Zeile, und diese wurde Stichos genannt, was eben nichts anderes als Zeile bedeutet; (bei den Römern heisst sie Vers). Unsere modernen deutschen Dichter schreiben entweder die beiden periodischen Reihen in zwei besondere Zeilen, oder wie die Griechen in eine einzige; beiderlei Art von Zeilen nennen sie Verse, doch hängt diese Art und Weise, die Periode bald in eine, bald in zwei Zeilen zu schreiben, durchaus nicht mit dem Wesen des Rhythmus zusammen: wenn auch die Vordersätze reimen, pflegt man die Periode in zwei Zeilen zu schreiben; wenn blos die Nachsätze reimen, folgt man häufig dem griechischen Gebrauche.

Dass man für die einzelnen Reihen vorwiegend bei reimenden Vordersätzen besondere Zeilen anwendet, hat wiederum keinen in der Sache liegenden Erklärungsgrund. Das Absetzen der Zeile in der Poesie soll uns blos die Uebersicht der rhythmischen Abschnitte erleichtern. Nun kommen uns aber doch da, wo der Reim vorhanden ist, diese Abschnitte leichter zum Bewusstsein als da, wo er fehlt, und daher sollte man grade bei nicht reimenden Vordersätzen für diese eigene Zeilen erwarten.

§. 28. Strophen aus 4 und 6 Perioden.

Die einfache viergliedrige Strophe, die wir vorhin beschrieben, kann zu einer achtgliedrigen verdoppelt werden d. h. es werden Strophen gebildet, welche denselben Umfang wie zwei viergliedrige erhalten. Die viergliedrige Strophe hört hier auf, eine selbstständige Strophe zu sein: sie ist jetzt nur ein Theil einer grössern Strophe. Dennoch aber pflegt mit dem Ende eines solchen Theiles ein stärkerer Abschnitt des Sinnes einzutreten; der logische Hauptabschnitt aber findet erst am Ende der ganzen achtgliedrigen Strophe statt. Als Beispiel diene Goethes Gedicht an die Erwählte. Es möge uns erlaubt sein, den periodischen Vorder- und Nachsatz in eine Zeile zu schreiben, also nicht wie Goethe nach Reihen, sondern nach Perioden abzusetzen.

Hand in Hand! und Lipp auf Lippe! | liebes Mädchen bleibe treu!
Lebe wohl! und manche Klippe | fährt dein Liebster noch vorbei;
aber wenn er einst den Hafen | nach dem Sturme wieder grüsst,
mögen ihn die Götter strafen, | wenn er ohne dich geniesst.

Frisch gewagt ist halb gewonnen, | halb ist schon mein Werk vollbracht!
Sterne leuchten mir wie Sonnen, | nur dem Feigen ist es Nacht.
Wär' ich müssig dir zur Seite, | drückte noch der Kummer mich;
doch in aller dieser Weite | wirk' ich rasch und nur für dich.

Schon ist mir das Thal gefunden, | wo wir einst zusammen gehn,
und den Strom in Abendstunden | sanft hinunter gleiten sehn.
Diese Pappeln auf den Wiesen, | diese Buchen in dem Hain!
Ach! und hinter allen diesen | wird dort auch ein Hüttchen sein!

Dass hier Goethe nicht wie in den vorher angeführten Gedichten je zwei, sondern erst je vier Perioden eine Strophe bilden lässt, hat lediglich darin seinen Grund, dass erst immer mit der vierten Periode ein grösserer, in sich zusammenhängender Gedankenabschnitt zum Abschlusse kommt. Gleich wie in dem vorliegenden Gedichte findet indess auch in allen übrigen von gleichem Strophenumfange nach der zweiten Periode

gewöhnlich eine stärkere Interpunction statt, welche je zwei aufeinanderfolgende Perioden als eine durch den Sinn vereinte Gruppe erscheinen lässt. Goethe hat diese Strophen-Composition im ersten Theile seiner Gedichte noch für folgende gewählt

Lust und Qual:
Knabe sass ich, Fischerknabe | *auf dem schwarzen Fels am Meer* ||

Die schöne Nacht:
Nun verlass ich diese Hütte, | *meiner Liebsten Aufenthalt* ||

Unschuld:
Schönste Tugend einer Seele, | *reinster Quell der Zärtlichkeit* ||

Dauer im Wechsel:
Hielte diesen frühen Segen | *ach, nur eine Stunde fest* ||

Musen und Grazien in der Mark:
Oh, wie ist die Stadt so wenig, | *lass die Maurer künftig ruhn!* ||

Die Lustigen in Weimar:
Donnerstag nach Belvedere, | *Freitag geht's nach Jena fort* ||

Ritter Kurts Brautfahrt:
Mit des Bräutigams Behagen | *schwingt sich Ritter Kurt aufs Pferd* ||

Der Harfenspieler:
An die Thüre will ich schleichen, | *still und sittsam will ich stehn* ||

Rechenschaft (wo mit Personen-Wechsel je

auf eine kleinere viergliedrige die doppelt so grosse achtgliedrige Periode folgt):

Zwei recht gute junge Leute | liebten sich nur gar zu sehr: ||

Bei Schiller haben dieselbe Strophenform die Gedichte

Sehnsucht:

Ach aus dieses Thales Gründen, | die der kalte Nebel drückt ||

Kassandra:

Freude war in Troja's Hallen, | eh die hohe Feste fiel ||

An Minna:

Träum ich? ist mein Auge trüber? | nebelt's mir um's Angesicht? ||

Würde der Frauen (wo die trochäischen Strophen mit dactylischen abwechseln):

Ewig aus der Wahrheit Schranken | schweift des Mannes wilde Kraft ||

Der Jüngling am Bache (das einzige bei Schiller, wo in Strophen dieser Art die periodischen Vordersätze nicht durch den Reim vereint sind):

An der Quelle sass der Knabe, | Blumen wand er sich zum Kranz,
und er sah sie, fortgerissen, | treiben in der Wellen Tanz.
Und so fliehen meine Tage | wie die Quelle rastlos hin,
und so bleichet meine Jugend | wie die Kränze schnell verblühn!

Fraget nicht, warum ich traure | in des Lebens Blüthenzeit!
Alles freuet sich und hoffet, | wenn der Frühling sich erneut.
Aber diese tausend Stimmen | der erwachenden Natur
wecken in dem tiefen Busen | mir den schweren Kummer nur.

Was soll mir die Freude frommen, | die der schöne Lenz mir beut?
Eine nur ist's, die ich suche, | sie ist nah und ewig weit.
Sehnend breit' ich meine Arme | nach dem theuren Schattenbild,
ach, ich kann es nicht erreichen, und das Herz bleibt ungestillt!

Komm herab, du schöne Holde, | und verlass dein stolzes Schloss!
Blumen, die der Lenz geboren, | streu ich dir in deinen Schooss.
Horch, der Hain erschallt von Liedern | und die Quelle rieselt klar:
Raum ist in der kleinsten Hütte | für ein glücklich liebend Paar.

Unter den vorher genannten Gedichten Goethes findet sich Reimlosigkeit der Vordersätze nur einmal in den beiden ersten Perioden der nur aus einer Strophe bestehenden „Meeresstille", während in den beiden letzten der Reim stattfindet.

Tiefe Stille herrscht im Wasser, | ohne Regung ruht das Meer,
und bekümmert sieht der Schiffer | glatte Fläche rings umher.

Keine Luft von keiner Seite! | Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite | reget keine Welle sich.

Es kommt auch vor, dass die viergliedrige Strophe zu einer zwölfgliedrigen verdreifacht wird, die im übrigen der achtgliedrigen durchaus analog ist; grössere Gedankenabschnitte innerhalb pflegen an das Ende der zweiten und vierten Periode verlegt zu werden. So Schillers Klage der Ceres:

Ist der holde Lenz erschienen? | hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen, | und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel | lacht der unbewölkte Zeus,
milde wehen Zephyrs Flügel, | Augen treibt das junge Reis.
In dem Hain erwachen Lieder, | und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder, | deine Tochter kehret nicht.

Ach, wie lang ist's, dass ich walle | suchend durch der Erde Flur!
Titan, deine Strahlen alle | sandt' ich nach der theuren Spur;
keiner hat mir noch verkündet | von dem lieben Angesicht,
und der Tag, der Alles findet, | die Verlorne fand er nicht.
Hast du, Zeus, sie mir entrissen? | Hat von ihrem Reiz gerührt
zu des Orcus schwarzen Flüssen | Pluto sie hinabgeführt?
u. s. w.

Was wir in dem Vorausgehenden viergliedrige, achtgliedrige, zwölfgliedrige Strophen genannt, werden wir nach griechischer Terminologie auch als

trochäische Strophen von zwei, vier, sechs katalektischen Tetrametern bezeichnen können und damit den metrischen Bau und die rhythmische Gliederung vollständig genau bezeichnen (was bei der Bezeichnung viergliedrige, achtgliedrige, zwölfgliedrige nicht der Fall ist). Denn die zweigliedrigen Perioden dieser Strophen sind genau dasselbe, was die katalektisch-trochäischen Tetrameter der Griechen sind. Dass der moderne Dichter gewöhnlich diese Periode in zwei, der Grieche stets in eine Zeile schreibt, bedingt keinen Unterschied, der einzige Unterschied besteht, abgesehen von dem § 11. über das Verhältniss des deutschen zum griechischen Trochäus Gesagten, lediglich darin, dass in diesen deutschen Perioden die Nachsätze und gewöhnlich auch die Vordersätze gereimt sind, während die antiken Perioden des Reimes entbehren.

b. *Drei- und mehrgliedrige katalektische Perioden.*

§. 29.

Wie in der Musik, so wird auch in der Poesie die Periode, welche am natürlichsten eine zweigliedrige ist, dadurch erweitert, dass zwei oder auch mehrere akatalektische Vordersätze dem katalektischen Nachsatze vorangehen, und so entsteht die drei-, vier- und mehrgliedrige Periode. Diese im Deutschen ziemlich häufige Art der Periodenbildung war auch bei den Griechen sehr gewöhn-

lich und wurde bei ihnen Hypermetron oder hypermetrische Periode genannt. Ist nämlich die Periode von einem solchen Umfange, dass sie sich innerhalb zweier Reihen hält, so scheint sie den Griechen ihr natürliches gleichsam legitimes Mass zu haben, und nur in diesem Falle lassen sie für dieselben die Bezeichnung Metron (d. i. Mass) gelten, — nur soviel auch lässt sich in eine Zeile schreiben. Was über diesen Umfang hinaus geht ist „Hypermetron“ (d. i. etwas das Mass überschreitendes); es kann eine solche Periode auch nicht mehr in eine Zeile geschrieben werden, sondern muss reihenweise abgesetzt werden (wie es in der deutschen Poesie auch bei der zweigliedrigen Periode der Fall ist.) Von Interesse ist es, dass bei der Bildung solcher Perioden mit mehreren Vordersätzen den deutschen und den griechischen Dichtern die Eigenthümlichkeit gemeinsam ist, an Stelle der akatalektischen Tetrapodie auch hin und wieder eine akatalektische Dipodie als periodischen Vordersatz zuzulassen; sicherlich hat dies Goethe für seine trochäischen Strophen nicht erst aus Aristophanes gelernt. (Vgl. S. 77).

Die einfachste Bildung wird auch hier darin bestehen, dass eine Strophe aus zwei dreigliedrigen Perioden zusammengesetzt wird, analog den aus zwei zweigliedrigen Perioden bestehenden Strophen. Als Beispiel diene Schillers Gedicht „die deutsche Muse“.

1. Periode		
1. Vordersatz:	*Kein Augustisch Alter blühte,*	akatal. Tetrap.
2. Vordersatz:	*keines Medicäers Güte*	akatal. Tetrap.
Nachsatz:	*lächelte der deutschen Kunst;*	katal. Tetrap.
2. Periode		
1. Vorderstaz:	*sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,*	akatal. Tetrap.
2. Vorderstaz:	*sie entfaltete die Blume*	akatal. Tetrap.
Nachsatz:	*nicht am Strahl der Fürstengunst.*	katal. Tetrap.

Man kann, wenn man will, den zweiten Vordersatz der Periode auch Mittelsatz nennen. Der Hauptabschnitt des Sinnes innerhalb der Strophe findet wie in dem Vorstehenden bis auf wenige Ausnahmen am Ende der Periode statt. Die Nachsätze zweier aufeinanderfolgenden Perioden reimen unter einander wie bei der zweigliedrigen Periodenbildung, die beiden Vordersätze ein und derselben Periode reimen untereinander. Es wird sich die rhythmische Gliedeung noch klarer herausstellen wenn wir, wie wir uns wohl erlauben dürfen, die zu einer Periode gehörenden Reihen nicht als einzelne Zeilen von einander abtrennen.

Kein Augustisch Alter blühte, | keines Medicäers Güte |
lächelte der deutschen Kunst;
sie ward nicht gepflegt vom Ruhme, | sie entfaltete die
Blume | nicht am Strahl der Fürstengunst.

Von dem grössten deutschen Sohne, | von des grossen
Friedrichs Throne | ging sie schutzlos, ungeehrt.
Rühmend darf's der Deutsche sagen, | höher darf das
Herz ihm schlagen: | selbst erschuf er sich den Werth.

Darum steigt in höherm Bogen, | darum strömt in vollern Wogen | deutscher Barden Hochgesang:
und in eigner Fülle schwellend | und aus Herzens Tiefen quellend, | spottet er der Regeln Zwang.

Ebenso Schillers Antiken zu Paris:

Was der Griechen Gunst erschaffen, | mag der Franke mit den Waffen | führen nach Seine Strand. ||

Unter den Goethe'schen Gedichten haben diese Strophenbildung folgende:

An die Günstigen:

Dichter lieben nicht zu schweigen, | wollen sich der Menge zeigen, | Lob und Tadel muss ja sein. ||

Zwischen zwei Welten:

Trink, o Jüngling, heil'ges Glücke | taglang aus der Liebsten Blicke | Abends gaukl' ihr Bild dich ein ||

Drei dreigliederige Perioden mit gemeinsamen Reimen der drei Nachsätze hat Goethe vereint in dem Gedichte „zwischen zwei Welten“

Einer Einzigen angehören, | einen einzigen verehren, | wie vereint es Herz und Sinn!
Lyda, Glück der nächsten Nähe, | William, Stern der schönsten Höhe, | euch verdank' ich, was ich bin.
Tag und Jahre sind verschwunden, | und doch ruht auf jenen Stunden | meines Werthes Vollgewinn.

Die griechische Bezeichnung trochäisch-hexametrische Periode oder kürzer und noch bezeichnender katalektisch-trochäisches Hexametron lässt sich für diese dreigliedrige Periode mit demselben

Rechte gebrauchen, wie für die analoge zweigliedrige der griechische Terminus katalektisch-trochäisches Tetrametron, d. h. auf deutsch eine Periode aus sechs trochäischen Dipodien; denn bei den Trochäen pflegen die Griechen nach Doppeltakten, (nicht wie bei ihren Daktylen nach Einzeltakten) zu zählen.

§. 30. Vereinigung von Perioden verschiedener Ausdehnung.

Die deutschen Dichter stimmen auch darin überein, dass sie bei hypermetrischer Periodenbildung nicht blos gleich lange, sondern auch solche Perioden die von ungleicher Ausdehnung sind, auf einander folgen lassen. In Hero und Leander bildet Schiller Strophen, in welchen zwei dreigliedrige Perioden (Hexametra) den ersten, zwei zweigliedrige (Tetramentra) den zweiten Theil bilden, die beiden letzten ohne Reim ihrer Vordersätze (wie S. 54.)

Seht ihr dort die altergrauen | Schlösser sich entgegen schauen, | leuchtend in der Sonne Gold,
wo der Hellespont die Wellen | brausend durch der Dardanellen | hohe Felsenpforte rollt?
Hört ihr jene Brandung stürmen, | die sich an den Felsen bricht?
Asien riss sich von Europen, | doch die Liebe schreckt sie nicht.

Heros und Leanders Herzen | rührte mit dem Pfeil der Schmerzen | Amors heilige Göttermacht.

Hero, schön wie Hebe blühend, | er durch die Gebirge ziehend, | rüstig im Geräusch der Jagd.
Doch der Väter feindlich Zürnen | trennte das verbundne Paar,
und die süsse Frucht der Liebe | hing am Abgrund der Gefahr.

Die umgekehrte Reihenfolge der längeren und kürzeren Periodenpaare in Schillers Blumen:

Kinder der verjüngten Sonne, | Blumen der geschmückten Flur,
euch erzog zu Lust und Wonne, | ja, euch liebte die Natur.
Schön das Kleid mit Licht gesticket, | schön hat Flora euch geschmücket, | mit der Farben Götterpracht.
Holde Frühlingskinder, klaget! | Seele hat sie euch versaget, | und ihr selber wohnt in Nacht.

Nur Ein Hexametron und Ein Tetrametron ist zur Strophe verbunden in Kinkels „Cäsar", mit durchgängigem Reimverbande sämmtlicher Vordersätze:

Mahnend, dass die Schlacht er rüste, | steht mit frohem Siegesgelüste | längst in Hellas Cäsars Heer;
doch ihn hält Italiens Küste, | und dazwischen grollt das Meer.

Von des Herbststurms scharfen Ruthen | aufgepeitscht, mit wilden Fluthen | schäumt die dunkle Adria;
und es war dem hochgemuthen | Feldherrn kein Pilote nah.

Umgekehrt bei Stolberg, der den Vordersatz des Tetrametrons ungereimt lässt:

In der Väter Hallen ruhte | Ritter Rudolf's Heldenarm,
Rudolf's, den die Schlacht erfreute, | Rudolfs, welchen Frankreich scheute | und der Saracenen Schwarm.

Die den Deutschen mit den Griechen gemeinsame Freiheit, einen dipodischen statt eines tetrapodischen Vordersatzes zu gebrauchen, ist schon S. 72 erwähnt. Goethe „an Mignon“ *(tief im Herzen)*:

Ueber Thal und Fluss getragen, | ziehet rein der Sonne Wagen, | ach, sie regt in ihrem Lauf |
so wie deine, meine Schmerzen | tief im Herzen | immer Morgens wieder auf. |

Kaum will mir die Nacht noch frommen, | denn die Träume selber kommen | nun in trauriger Gestalt;
und ich fühle dieser Schmerzen | still im Herzen | heimlich bildende Gewalt.

Die erste Strophe hier ist eine der wenigen Fälle, wo in den hypermetrischen Compositionen am Periodenende kein Abschnitt des Sinnes stattfindet. Chamisso „Thränen III“ (*Thränen sind es*):

Nicht der Thau und nicht der Regen | dringen, Mutter, in dein Grab |
Thränen sind es, | Thränen deines armen Kindes | rinnen heiss zu dir hinab. |

Und ich grabe, grabe, grabe; | von den Nägeln springt das Blut, |
ach, mit Schmerzen, | mit zerrissnem blutgem Herzen | bring ich dir hinab mein Gut.

Als Beispiel einer mehr als dreigliedrigen Periode (einer fünfgliedrigen) sei Goethes zweites „Cophthisches Lied“ angeführt — hier folgen auf einander eine dreigliedrige, eine zweigliedrige und eine fünfgliedrige Periode:

Geh! gehorche meinen Winken, | nutze deine jungen
Tage, | lerne zeitig klüger sein;
auf des Glückes grosser Wage | steht die Zunge selten
ein; |
du musst steigen oder sinken, | du musst herrschen und
gewinnen, | oder dienen und verlieren, | leiden
oder triumphiren, | Ambos oder Hammer sein.

2. Akatalektische, prokatalektische, dikatalektische Perioden.

§. 31.

Die in den vorhergehenden §§. behandelte zweigliedrige Periode hat eine akatalektische Tetrapodie zum Vordersatze und eine katalektische zum Nachsatze und wird nach diesem ihren Schlusse selber als katalektisch berzeichnet.

Es kann aber auch sowohl Vorder- wie Nachsatz akatalektisch sein; dann heisst sie eine akatalektische Periode.

Es kann ferner eine jede ihrer Reihen, nicht blos der Nachsatz, sondern auch der Vordersatz ein katalektischer sein. Dann heisst sie wegen der in ihr stattfindenden doppelten Katalexis eine dikatalektische Periode.

Endlich kann bei einer Periode grade umgekehrt, wie bei der katalektischen der Nachsatz ein katalektischer ist, der Vordersatz ein katalektischer sein. In diesem Falle wird die Periode eine prokatalek-

tische genannt (d. h. es findet die Katalexis im vorderen Theile derselben statt).

Wenn man die Hebung durch ein Längezeichen die Senkung durch ein Kürzezeichen darstellt, so lässt sich diese vierfache Gestalt der zweigliedrigen Periode durch folgende Schemata anschaulich machen:

Akatal. Per.	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
katal. Per.	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪	— ∪ — ∪ — ∪ —
dikatal. Per.	— ∪ — ∪ — ∪ —	— ∪ — ∪ — ∪ —
prokatal. Per.	— ∪ — ∪ — ∪ —	— ∪ — ∪ — ∪ — ∪

Die deutsche Poesie bedient sich aller dieser Formen; aber so häufig wie die katalektische ist keine der drei übrigen. Unter ihnen ist die akatalektische die häufigste, viel seltener sind die dikatalektische und prokatalektische.

Lassen wir von den drei seltenern Arten zwei gleiche auf einander folgen, so gestatten sie

I. Insgesammt dieselbe Reimverbindung wie zwei katalektische d. h. es kann der Nachsatz der einen mit dem Nachsatze der andern reimen und ebenso auch der Vordersatz der einen mit dem Vordersatz der andern:

akatalektische	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{a}{—}$ ∪	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{b}{—}$ ∪
	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{a}{—}$ ∪	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{b}{—}$ ∪
dikatalektische	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{a}{—}$	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{b}{—}$
	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{a}{—}$	— ∪ — ∪ — ∪ $\overset{b}{—}$

prokatalektische
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) | – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) | – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡

II. Für die akatalektischen und dikatalektischen Perioden ist aber ferner auch die Reimform möglich, dass Vorder- und Nachsatz ein und derselben Periode mit einander reimen. Es ist dies deshalb möglich, weil beide Glieder ein und derselben Periode ein und denselben Ausgang haben:

akatalektische
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ – (a) ◡
- – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡

dikatalektische
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) | – ◡ – ◡ – ◡ – (a)
- – ◡ – ◡ – ◡ – (b) | – ◡ – ◡ – ◡ – (b)

III. Endlich gestatten die akatalektischen und die dikatalektischen Perioden, wenn eine jede mit ihres Gleichen verbunden wird, auch noch die Art des Reimes, dass der Vordersatz der einen Periode mit dem Nachsatze der andern reimt und umgekehrt:

akatalektische
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡
- – ◡ – ◡ – ◡ – (b) ◡ | – ◡ – ◡ – ◡ – (a) ◡

dikatalektische
- – ◡ – ◡ – ◡ – (a) | – ◡ – ◡ – ◡ – (b)
- – ◡ – ◡ – ◡ – (b) | – ◡ – ◡ – ◡ – (a)

Dieselbe Reimverbindung ist auch bei den Aufein-

anderfolge einer katalektischen und prokatalektischen Periode und umgekehrt gestattet.

katalektisch	– ∪ – ∪ – ∪ $\overset{a}{-}$ ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ $\overset{b}{-}$
prokatalektisch	– ∪ – ∪ – ∪ $\overset{b}{-}$ | – ∪ – ∪ – ∪ $\overset{a}{-}$ ∪
prokatalektisch	– ∪ – ∪ – ∪ $\overset{a}{-}$ | – ∪ – ∪ – ∪ $\overset{b}{-}$ ∪
katalektisch	– ∪ – ∪ – ∪ $\overset{b}{-}$ ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ $\overset{a}{-}$

Man kann diese dritte Art der Reimform die chiastische nennen.

§. 32. Akatalektische Perioden.

Compositionen aus lauter akatalektischen Tetrametern sind den Griechen unbekannt; von unsern Dichtern hat sich ihrer Schiller gar nicht, wohl aber Goethe bedient. In dem „Danke des Paria“ vereint er zwei akatalektische Perioden zu einer Strophe mit Reimverbindung ihrer Nachsätze und eben so auch der Vordersätze.

Grosser Brama! nun erkenn ich, | dass du Schöpfer bist der Welten.
Dich als meinen Herrscher nenn ich, | denn du lässest alle gelten,

und verschliessest auch dem letzten | keines von den tausend Ohren;
uns, die tief herabgesetzten, | alle hast du neugeboren.

Wendet euch zu diesen Frauen, | die der Schmerz zur Göttin wandelt!
nun beharr ich anzuschauen | den, der einzig wirkt und handelt.

Ferner in dem Gedichte aus Dornburg Sept. 1828:

Früh, wenn Thal, Gebirg und Garten | Nebelschleiern sich enthüllen,
und dem sehnlichsten Erwarten | Blumenkelche bunt sich füllen,

wenn der Aether wolkentragend, | mit dem klaren Tage streitet,
und ein Ostwind sie verjagend | blaue Sonnenbahn bereitet;

dankst du dann, am Blick dich weidend, | reiner Brust, der grossen, holden,
wird die Sonne, röthlich scheidend, | rings den Horizont vergolden.

und in anderen Kleinigkeiten. Erwähnt mag hier auch werden eine kleine Composition aus zwei dreigliedrigen Perioden akatalektischen Schlusses, „Hoffnung“:

Schaff, das Tagwerk meiner Hände, | hohes Glück, dass ich's vollende! | Lass, o lass mich nicht ermatten!
Nein, es sind nicht leere Träume, | jetzt nur Stangen diese Bäume | geben einst noch Frucht und Schatten.

Bei den neueren Dichtern sind akatalektische Tetrameter ohne Reim der Vordersätze fast so beliebt wie die analog gereimten katalektischen, — gleich jenen werden auch hier Vorder- und Nachsatz in eine Zeile geschrieben. Ein Beispiel einer Strophe aus 2 Tetrametern gibt Platens „Grab im Busento“:

Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
aus den Wassern schallt es Antwort und in Wirbeln klingt es wieder!

Und den Fluss hinauf, hinunter, ziehn die Schatten tapfrer Gothen,
die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Todten.

Allzufrüh und fern der Heimath mussten hier sie ihn begraben,
während noch die Jugendlocken seine Schulter blond umgaben.

Die Schlussstrophe dieses Gedichtes hat katalektische statt katalektischer Tetrameter:

Sangen's, und die Lobgesänge tönten fort im Gothenheer,
wälze sie, Busentowelle, wälze sie von Meer zu Meer.

Beispiele einer vierzeiligen Strophe seien Geibels „Negerweib:

Wo am grossen Strom die Sicheln durch das hohe Rohrfeld klirren,
und im Laub des Zuckerahorns farb'ge Papageien schwirren,
sitzt das Negerweib, den Nacken bunt geziert mit Glaskorallen,
und dem Knäblein auf dem Schoosse lässt ein Schlummerlied sie schallen.

und Freiligraths „Löwenritt" (ähnlich dem Platenschen Gedichte mit eingemischten katalektischen Tetrametern):

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.

Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.

Strophen aus 2 akatalektischen Perioden mit chiastischer Reimverbindung (dass der Vordersatz der einen mit dem Nachsatze der andern reimt und umgekehrt) gibt Goethe in seinem „April".

Augen sagt mir, sagt, was sagt ihr? | Denn ihr sagt was gar zu Schönes,
gar des lieblichsten Getönes; | und in gleichem Sinne fragt ihr.

Doch ich glaub euch zu erfassen: | hinter dieser Augen Klarheit
ruft ein Herz in Lieb und Wahrheit, | jetzt sich selber überlassen,

Dem es wohl behagen müsste, | unter so viel stumpfen, blinden,
endlich einen Blick zu finden, | der es auch zu schätzen wüsste.

Und indem ich diese Chiffern | mich versenke zu studiren,
lasst euch ebenfalls verführen, | meine Blicke zu entziffern.

Akatalektische Perioden in Verbindung mit katalektischen zeigt Schiller's „Alpenjäger", wo eine Strophe aus 2 katalektischen und 1 akatalektischen Periode besteht, die letztere mit Reim ihrer beiden Glieder:

Willst du nicht das Lämmlein hüten? | Lämmlein ist so fromm und sanft,
nährt sich von des Grases Blüthen, | spielend an des Baches Ranft.

„Mutter, Mutter, lass mich gehen, | jagen nach des Berges Höhen!“

Goethes „Nachgefühl“, wo eine akatalektische und eine katalektische Periode 3mal aufeinander folgen; die Nachsätze der akatalektischen und wiederum die der katalektischen reimen unter einander; mit dem Reime der Vordersätze verhält es sich wie bei den Strophen aus lauter katalektischen Perioden:

Wenn die Reben wieder blühen, | rühret sich der Wein im Fasse;
wenn die Rosen wieder glühen, | weiss ich nicht, wie mir geschieht.

Thränen rinnen von den Wangen, | was ich thue, was ich lasse;
nur ein unbestimmt Verlangen | fühl ich, das die Brust durchglüht.

Und zuletzt muss ich mir sagen, | wenn ich mich bedenk und fasse,
dass in solchen schönen Tagen | Doris einst für mich geglüht.

§. 33. Prokatalektische und dikatalektische Perioden.

Die prokatalektische und dikatalektische Formation erläutert am besten das Kirchenlied:

Jesus, meine Zuversicht | und mein Heiland, ist im Leben.
Dieses weiss ich; sollte nicht | sich mein Herz zufrieden geben?
Was die lange Todesnacht | mir auch für Gedanken macht.

Dieselbe dikatalektische Schlussperiode, wie hier, haben wir hinter zwei katalektischen Perioden bei Schiller „an Emma“:

Weit in nebelgrauer Ferne | liegt mir das vergangne Glück,
nur an einem schönen Sterne | weilt mit Liebe noch der Blick;
aber wie des Sternes Pracht, | ist es nur ein Schein der Nacht.

Ebenso auch bei Goethe „neue Liebe neues Leben“ als Strophenschluss hinter 2 katalektischen und 1 akatalektischen Periode:

Herz, mein Herz, was soll das geben, | was bedränget dich so sehr?
welch ein fremdes, neues Leben? | Ich erkenne dich nicht mehr.
Weg ist Alles, was du liebtest, | weg, warum du dich betrübtest,
weg dein Fleiss und deine Ruh, — | ach, wie kamst du nur dazu!

Dasselbe Metrum findet sich im Liede „der Auswandrer“:

Bleiben, gehen, gehen, bleiben, | sei fortan dem Tücht'gen gleich;
wo wir Nützliches betreiben | ist der wertheste Bereich.
Dir zu folgen, wird ein leichtes; | wer gehorchet, der erreicht es,
zeig' ein festes Vaterland! | Heil dem Führer! Heil dem Band.

Prokatalektische Perioden haben wir bei Goethe

im ersten Theil von „Wandrers Nachtlied“, dessen zweiter Theil aus 2 katalektischen Perioden (die letzte mit einer Dipodie nach S. 77) gebildet wird:

Der du von dem Himmel bist, | Alles Leid und Schmerzen stillest,
den, der doppelt elend ist, | doppelt mit Erquickung füllest,
ach, ich bin des Treibens müde! | was soll all der Schmerz und Lust?
Süsser Friede, | komm, ach komm in meine Brust!

In Goethes „Grundbedeutung“ ist die 2. Periode katalektisch, die übrigen prokatalektisch. Die katalektische bildet mit der vorausgehenden prokatalektischen eine chiastische Reimverbindung:

Sprichst du von Natur und Kunst, | habe beide stets vor Augen:
denn was will die Rede taugen | ohne Gegenwart und Gunst?
Eh du von der Liebe sprichst, | lass sie erst im Herzen leben,
eines holden Angesichts | Phosphorglanz dir Feuer geben.

Eine Wiederholung der beiden ersten dieser Perioden zur Strophe enthält Goethes Gedicht „an Luna“:

Schwester von dem ersten Licht, | Bild der Zärtlichkeit in Trauer!
Nebel schwimmt mit Silberschauer | um dein reizendes Gesicht;
deines leisen Fusses Lauf | weckt aus tagverschlossnen Höhlen
traurig abgeschiedne Seelen, | mich und nächt'ge Vögel auf.

Forschend übersieht dein Blick | eine grossgemessne Weite.
Hebe mich an deine Seite, | gib der Schwärmerei dies Glück.
Und in wollustvoller Ruh | säh der weitverschlagne Ritter
durch das gläserne Gegitter | seines Mädchens Nächten zu.

Dieselben 2 Perioden, nur in umgekehrter Verbindung (zuerst die katalektische, dann die prokatalektische) bilden den dem Chore zugetheilten Schluss in Schillers Strophen „an die Freude". Voraus gehen 4 katalektische Perioden.

Freude, schöner Götterfunken, | Tochter aus Elysium
wir betreten feuertrunken, | Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder, | was die Mode streng getheilt;
alle Menschen werden Brüder, | wo dein sanfter Flügel weilt. —
Seid umschlungen, Millionen, | diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, unterm Sternenzelt, | muss ein lieber Vater wohnen.

Dasselbe Metrum wendet Schiller im „Siegesfest" an.

Priams Feste war gesunken, | Troja lag in Schutt und Staub,
und die Griechen, siegestrunken, | reichbeladen mit dem Raub,
sassen auf den hohen Schiffen, | längs des Hellespontos Strand,
auf der frohen Fahrt begriffen | nach dem schönen Griechenland.

Stimmet an die frohen Lieder! | *Denn dem väterlichen Heerd*
sind die Schiffe zugekehrt | *und zur Heimath geht es wieder.*

Ebenso Goethe in „Schadenfreude" (prokatalektische, akatalektische und katalektische Periode mit Reim der beiden am Anfang und Ende stehenden katalektischen Reihen):

In des Papillons Gestalt | *flattr' ich nach den letzten Zügen*
zu den vielgeliebten Stellen, | *Zeugen himmlischer Vergnügen,*
über Wiesen, an die Quellen | *um den den Hügel durch den Wald.*

3. Brachykatalektische Perioden.

§. 34. Brachykatal. Perioden mit 6 silbigem Nachsatze.

Der zweigliedrigen katalektischen Periode fehlt der letzte schwere Takttheil; der brachykatalektischen fehlt der ganze letzte Takt, ihr periodischer Nachsatz hat somit sechs Silben, welche genau so aussehn, als ob sie eine trochäische Tripodie bildeten; aber sie sind nichts weniger als eine Tripodie, sondern grade so wie der Vordersatz dem Rhythmus nach eine Tetrapodie. Der vierte (letzte) Takt des Nachsatzes ist nicht durch den Worttext ausgedrückt, sondern wird durch eine Pause ergänzt. Goethe

hat in seinem Gedichtchen „das Parterre spricht“, je zwei solcher Perioden zu Strophen verbunden:

Strenge Fräulein zu begrüssen, | muss ich mich bequemen;
mit den lüderlichen Süssen | werd ich's leichter nehmen.

Auf der Bühne lieb ich droben | keine Redumschweife;
soll ich denn am Ende loben, | was ich nicht begreife?

Lose fassliche Geberden | können mich verführen;
lieber will ich schlechter werden | als mich ennuyiren.

Die Behandlung der brachykatalektischen Periode ist wie man hieraus sieht genau dieselbe, wie bei der katalektischen. Auch darin besteht Analogie, dass dreigliedrige Perioden mit brachykatalektischem Schlusse gebildet werden können, wie die letzte Periode in Goethes Strophen „Generalbeichte“:

Manches habt ihr vorgenommen, | manches ist euch schlecht
bekommen, | und ich muss euch schelten.

§. 35. Brachykatalektische Perioden mit 5silbigem Nachsatze.

Die brachykatalektische Periode kann aber zugleich eine katalektische sein, indem der sprachliche Text des tetrapodischen Nachsatzes nicht blos den vierten Takt, sondern auch noch von dem dritten den leichten Takttheil unausgedrückt lässt:

Vordersatz –◡ –◡ –◡ –◡ | akatalektische Tetrapodie
Nachsatz –◡ –◡ – | brachyk. u. katal. Tetrapodie.

Aus zwei Perioden dieser Art bildet Schiller die Strophen in des „Nadowessiers Todten-Klage“:

Seht, da sitzt er auf der Matte, | aufrecht sitzt er da,
mit dem Anstand, den er hatte, | als er's Licht noch sah.

Doch, wo ist die Kraft der Fäuste, | wo des Athems Hauch,
der noch jüngst zum grossen Geiste | blies der Pfeife Rauch?

Wo die Augen, falkenhelle, | die des Rennthiers Spur
zählten auf des Grases Welle, | auf dem Thau der Flur?

Diese Schenkel, die behender | flohen durch den Schnee,
als der Hirsch, der Zwanzigender, | als des Berges Reh?
u. s. w.

Dieselben Strophen in Chamissos „Lebenslieder und Bilder V“:

Kraft der Erde, Licht der Sonne, | schäumt der edle Wein. ||

Vier Perioden dieser Formation bilden eine Strophe in Schillers „Ritter Toggenburg“:

„Ritter, treue Schwesterliebe | widmet euch dies Herz,
fordert keine andre Liebe, | denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich euch erscheinen, | ruhig gehen sehn,
eurer Augen stilles Weinen | kann ich nicht verstehn“.

Und er hört's mit stummen Harme, | reisst sich blutend los,
presst sie heftig in die Arme, | schwingt sich auf sein Ross,
schickt zu seinen Mannen allen | in dem Lande Schweiz,
nach dem heilgen Grab sie wallen, | auf der Brust das Kreuz.

§. 36. Brachykatal. Perioden mit katalektischem Vordersatze.

Alle beiden Arten brachykatalektischer Perioden, sowohl die mit sechsilbigen wie mit fünfsilbigen Nachsatze, können zugleich prokatalektisch gebildet werden, d. h. sie können einen katalektischen Vordersatz statt eines akatalektischen erhalten. Es ist auffallend, dass diese Art der Prokatalexis bei unsern deutschen Dichtern viel beliebter ist als in den früher (§. 33) betrachteten prokatalektischen und dikatalektischen Perioden. Der Periode mit sechssilbigem Nachsatze

— ◡ — ◡ — ◡ — | — ◡ — ◡ — ◡

bedient sich Goethe in dem Gedichte „die Spinnerin", indem er je 2 solcher Perioden zu einer Strophe vereint:

Als ich still und ruhig spann, | ohne nur zu stocken,
trat ein schöner, junger Mann | nahe mir zum Rocken.

Lobte, was zu loben war, | sollte das was schaden?
mein dem Flachse gleiches Haar | und den gleichen Faden.

Ruhig war er nicht dabei, | liess es nicht beim Alten;
und der Faden riss entzwei, | den ich lang erhalten
u. s. w.

Ebenso Goethe „stirbt der Fuchs so gilt der Balg":

Nach Mittage sassen wir | junges Volk im Kühlen ||

Goethe „der neue Copernicus“:

Art'ges Häuschen hab ich klein, | und darin verstecket, ||

Goethe „auf den Kauf“ die Strophen 2—5:

Pfaffenhelden singen sie, | Frauen wohl empfohlen, ||

Vier solcher Perioden sind zu einer Strophe vereint in Goethes „Tischlied“:

Mich ergreift, ich weiss nicht wie, | himmlisches Behagen.
Will mich's etwa gar hinauf | zu den Sternen tragen?
Doch ich bleibe lieber hier, | kann ich redlich sagen,
beim Gesang und Glase Wein | auf den Tisch zu schlagen.

Wundert euch, ihr Freunde, nicht, | wie ich mich gebärde,
wirklich ist es allerliebst | auf der lieben Erde:
Darum schwör ich feierlich | und ohn' alle Fährde,
dass ich mich nicht freventlich | wegbegeben werde.

Goethe „offene Tafel“:

Viele Gäste wünsch ich heut | mir zu meinem Tische. ||

In Goethes „Heidenröslein“ ist zwischen 2 dieser Perioden (die letztere als Refrain) eine längere dreigliedrige Periode derselben Bildung eingeschoben:

Sah ein Knab ein Röslein stehn, | Röslein auf der Heiden,
war so jung und morgenschön, | lief er schnell, es nah zu sehn, | sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth, | Röslein auf der Heiden.

In seiner „Generalbeichte“ ist zu zwei von den in Rede stehenden zweigliedrigen Perioden noch eine dreigliedrige mit akatalektischen Vordersätzen hinzugefügt:

Lasset heut im edlen Kreis | meine Warnung gelten!
nehmt die ernste Stimmung wahr | denn sie kommt so selten.
Manches habt ihr vorgenommen | manches ist euch schlecht
bekommen | und ich muss euch schelten.

§. 37. Brachykatalekt.-katal. Perioden mit katalekt. Vordersatze.

Die um eine Silbe kürzere Periode (mit katalektischer Tetrapodie als Vordersatz und mit einer zugleich katalektischen und brachykatalektischen Tetrapodie als Nachsatz

— ◡ — ◡ — ◡ — | — ◡ — ◡ —)

bildet, zu je zwei vereint, die Strophen in Goethes „Liede an den Mond“:

Füllest wieder Busch und Thal | still mit Nebelglanz,
lösest endlich auch einmal | meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild | lindernd deinen Blick,
wie des Freundes Auge mild, | über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz | froh- und trüber Zeit,
wandle zwischen Freud und Schmerz | in der Einsamkeit.

In dem Gedichte „der neue Amadis“ hat Goethe einer solchen Strophe noch dieselbe Reihe als Schluss hinzugefügt, welche den Nachsatz der Periode bildet:

Als ich noch ein Knabe war, | sperrte man mich ein,
und so sass ich manches Jahr | über mir allein
wie im Mutterleib.

§. 38.

Es ist mehrmals darauf hingewiesen, dass die Nachsätze der von §. 34 an behandelten brachykatalektischen Perioden dem äusserlichen Silbenschema nach einer akatalektischen oder katalektischen Tripodie gleich sind. Wir würden aber den Rhythmus durchaus unrichtig bestimmen, wenn wir deshalb sagen wollten, es beständen jene Perioden aus einer tetrapodischen und tripodischen Reihe. Wie die meisten übrigen, so hat sich auch diese Form der deutschen Lyrik auf dem Boden des gesungenen Liedes entwickelt. Der Musik aber ist es unmöglich, fortlaufend eine Reihe von 4 und von 3 Takten als Vorder- und Nachsatz einer Periode mit einander zu verbinden: sie muss nothwendig am Ende des scheinbar tripodischen Nachsatzes eine Pause von einem ganzen Takte eintreten lassen oder sie muss die beiden letzten Silben des Textes in der Melodisirung zu zwei Takten ausdehnen. Abweichungen von diesem Verfahren sind Ausnahmen der seltensten Art. Folgende Zeilen unserer brachykatalektischen Periodenform sind die Uebersetzung eines in gleichem Metrum gehaltenen russischen Gedichtes:

Ach ihr Jahre meines Lebens | flücht'ge Jahre ihr,
flüchtig war't ihr wohl, ihr Jahre, | eil'tet sehr mit mir!
Weder Glück habt, noch Gelingen | jemals ihr gekannt
aus dem Feuer in die Lohe | seid ihr stets gerannt.

Doch zu Dank euch, schnelle Jahre, | fühl' ich mich bewegt:
euretwillen hat die braune | Maid mir Lieb gehegt.

Mit einem rhythmischen Wechsel wendet der russische Componist (Yourij von Arnold) für die zwei letzten Perioden eine solche rhythmische Form an, dass er, gerade wie im Metrum 7 Trochäen stehen, so auch in der Melodisirung nur 7, aber nicht 8 Takte gebraucht. Die Art und Weise, wie dies der Componist behandelt, giebt allerdings einen, wenn auch wohl mehr dem russischen, als unserm deutschen Volksgesange fasslichen Rhythmus, aber die Musik verläuft sich hier nicht in Tetrapodien und Tripodien, sondern es zerfällt vielmehr jede einzelne Periode in 3 Glieder, von drei, zwei und wiederum zwei Takten.



Solche rhythmische Gliederungen wird man aber in unserer Musik schwerlich anderswo antreffen, ganz

sicherlich aber in unseren deutschen Liedern ein ähnliches Beispiel vergebens suchen. Das deutsche Lied ist nun einmal auf rhythmische Gleichheit des Vorder- und Nachsatzes angelegt, und auch die aus einer Tetrapodie und Tripodie bestehenden Perioden unserer Dichter werden selbst dann, wenn sie nicht componirt sind, dem Rhythmus nach nicht anders aufzufassen sein. Ausdrucksvolles Recitiren wird hier für ein Ohr, welches auf rhythmische Verhältnisse zu achten gewöhnt ist, am Ende der Periode immer eine Pause zu machen scheinen, wenn nicht etwa an irgend einer Stelle der bewegte Ton gleichsam in einem rhythmischen Wechsel den Anfang der neuen Periode continuirlich an die in der vorausgehenden Periode enthaltenen Worte anzuschliessen zwingt.

Man sollte denken, dass der Begriff der Brachykatalexis, wie wir ihn oben aufgestellt und für die Trochäen durchgeführt haben, ein dem rhythmischen Gefühle nahe liegender ist, sowohl auf musikalischem wie auf poetischem Gebiete, so dass man ihm ebensowenig wie dem Begriffe der Katalexis seine Vollberechtigung streitig machen wird. Man dürfte sogar versucht sein, den Begriff der Brachykatalexis auch auf solche Perioden auszudehnen, in welchen sich mit einem tetrapodischen Vordersatze ein Nachsatz von nur zwei Trochäen verbindet. Dies ist der Fall in dem Gedichte von E. M. Arndt:

Bringt mir Blut der edlen Reben, | bringt mir Wein!
Wie ein Frühlingsvogel leben, | in den Lüften will ich
schweben | bei dem Wein.
Bringt mir Epheu, bringt mir Rosen | zu dem Wein!
Mag Fortuna sich erbosen, | selbst will ich mein Glück
mir losen | in dem Wein.

Bringt mir Mägdlein hold und mundlich | zu dem Wein!
Rollt die Stunde glatt und rundlich, | greif' ich mir die
Lust sekundlich | bei dem Wein.
u. s. w.

Eine jede dieser Strophen besteht aus zwei Perioden, die erste aus zwei, die zweite aus drei Gliedern mit gemeinsamen Reimen aller drei Vordersätze — sie ist völlig analog der unten auf Seite 76 angeführten Periode von Stollberg und Kinkel, nur mit dem einzigen Unterschiede, dass dort die Nachsätze aus katalektischen Tetrapodien, hier aber aus katalektischen Dipodien bestehen. Eine Dipodie unmittelbar mit Tetrapodien zu verbinden, ist unserer Musik viel geläufiger, als wenn in derselben Weise Tetrapodien mit Tripodien verbunden werden sollen; dennoch hat auch der Componist des vorliegenden Arndt'schen Liedes nicht umhin gekonnt, die schliessende Dipodie jeder Periode zu einer Tetrapodie und zwar einer brachykatalektischen, welche den vierten Takt pausirt, auszudehnen:



und auch das blosse Recitiren wird einen ähnlichen Rhythmus hören lassen, denn ohnehin liegt es ja schon in der ganzen, sollen wir sagen rhetorischen oder syntaktischen, Anordnung der in dem Gedichte enthaltenen Sätze, dass jedes Mal am Ende einer Periode mit einem Ausrufungszeichen geschlossen wird, welches einer längeren Pause Raum giebt.

4. Freiere tetrapodische Compositionen.

§. 39. Auflösung der Strophen und Perioden.

Einzeltakte und Reihe einerseits und Perioden und Strophen anderseits sind für den Rhythmus nicht völlig coordinirte Momente. Der Rhythmus ist wie wir gesehen die ordnungsmässige Gliederung der durch einen Bewegungstoff, wie wir ihn nennen mögen, ausgefüllten Zeit und zwar in der Weise, dass die Bewegung selber sich durch jene Gliederung in vernehmbare Abschnitte zerlegt. Sie werden vernehmbar gemacht dadurch, dass der eine Ton vor dem anderen, die eine Silbe vor der anderen

durch stärkere Intension hervorgehoben wird. Eine Intension niederen Grades sondert die Einzeltakte, eine Intension höheren Grades die Reihen als vernehmbare rhythmische Abschnitte von einander, und zwar bei der Reihe dadurch, dass einer von den benachbarten Einzeltakten eine stärkere Intension als die übrigen, eine Intension höheren Grades erhält. Nun ist es aber nicht der Fall, dass in demselben Sinne, wie die Reihe zu den Einzeltakten, so sich auch die Periode zu den Reihen verhielte; denn wir werden weder in der Musik noch in der Poesie bemerken, dass von den zu einer Periode verbundenen Reihen wiederum die eine einen stärkeren Ictus als die andere hätte, — wir können nicht von einem einzigen Hauptictus der Periode reden, vielmehr hat der Hauptictus des periodischen Vordersatzes dieselbe Stärke wie der des Nachsatzes. Ebensowenig giebt es einen einzigen gemeinsamen Hauptictus der aus verschiedenen Perioden bestehenden Strophe. Einzeltakt und Reihe sind für den Begriff des Rhythmus etwas Immanentes, Periode und Strophe etwas Accessorisches. Die beiden letzteren Momente bilden zwar ebenso fühlbare rhythmische Abschnitte wie die beiden ersteren, aber sie haben nicht wie jene im Wesen des Rhythmus selber ihre Genesis, sondern entwickeln sich aus der Natur des Bewegungsstoffes, der durch den Rhythmus geordnet wird, nämlich aus den Schlüssen

der melodischen Gänge und den damit übereinstimmenden Satz- und Gedanken-Abschnitten der poetischen Sprache. Auf dem Boden des gesungenen Liedes hervorgewachsen, sind sie auch dann von den Dichtern als rhythmische Abschnitte festgehalten, wenn deren Dichtung ihrem Inhalte nach dem gesungenen Liede sich anschliesst, oder mit andern Worten, wenn sie ein lyrisches Gedicht ist. Da auch die frühere epische Poesie eine gesungene war, so kann es nicht befremden, wenn epische Dichtungen noch zu der Zeit die aus dem Gesange stammenden Perioden und Strophen festhalten, in welcher das Epos sich längst vom Gesange emancipirt hat und lediglich für den recitirenden Vortrag bestimmt ist. Ich erinnere dabei an das Nibelungen-Gedicht, welches sowohl die periodische wie die strophische Gliederung festgehalten hat, und im weiteren Sinne können auch unsere strophischen Balladen hierher gerechnet werden.

Gleichzeitig aber mit dem Nibelungenliede sehen wir in dem sogenannten höfischen Epos, in welchem der dort festgehaltene volksthümliche Ton geschwunden ist, auch die Gliederung nach Strophen und Perioden aufgegeben. Zwar sind hier vielfach zwei aufeinander folgende Reihen durch das gemeinsame Band des Sinnes zu einem Ganzen vereint, welches wir nicht anders als Periode bezeichnen können, aber es ist dies doch keineswegs durchgängig und

immer an den nämlichen Stellen der Fall, und dem Dichter selber fehlt hier der aus dem gesungenen Liede hervorgegangene Begriff der Periode, wie er deutlich dadurch verräth, dass er nicht mehr, wie es im Nibelungenliede noch der Fall ist, zwei rhythmische Reihen zu einer Verszeile vereinigt.

§. 40.

Dieselbe Thatsache lässt sich auch in der Poesie der romanischen Völker nachweisen. Bei den Römern der späteren Zeit war der katalektische trochäische Tetrameter, dieselbe Periode, welche genau dem oben besprochenen so beliebten deutschen Metrum

Willst du immer weiter schweifen? | *sieh, das Gute liegt so nah* ||

entspricht, zum allgemein üblichen Rhythmus des volksmässigen Liedes geworden, wie wir aus dem Gebrauche desselben in der humoristischen Soldatenpoesie der Römer nachweisen können. So ist derselbe auch in die römisch redenden Provinzen ausserhalb Italiens übergegangen; es ist dies nun dasselbe Metrum, welches die Grundlage für das Maass des spanischen Epos bildet. Hier hat sich aber der Zusammenhang zwischen den beiden Reihen aufgelöst: es ist durchaus nicht mehr Gebrauch, dass auf je eine akatalektische eine katalektische Tetrapodie folgt, und dass sich beide zu einer ge-

wissen Einheit des Sinnes abschliessen, vielmehr können die katalektischen Reihen in beliebiger Zahl aufeinander folgen und an einer jeden beliebigen Stelle eine akatalektische Reihe eingemischt werden. Zugleich ist auch die Strophenform aufgegeben. Selbstverständlich lassen sich immer mehrere aufeinanderfolgende Reihen durch einen bedeutungsvolleren Gedankenabschnitt zu einer Gruppe vereinigen, aber diese Gruppen sind einander weder gleich in der Anzahl der in ihnen enthaltenen Reihen, noch in der Vertheilung der katalektischen und akatalektische Ausgänge, was doch nothwendig für die Strophe erforderlich ist.

Wir geben folgendes Beispiel aus Herders Uebersetzung des Cid:

Nah der Mauer von Zamora
war zum grausen Todeskampfe
zubereitet schon der Platz.
Schon durchritt ihn Don Diego,
mit der Stärke des Alciden,
seinen jungen Feind' erwartend.

Schweigt, unglückliche Drommeten,
eines Vaters Eingeweide
wenden sich bei eurem Hall!

Wer den väterlichen Segen
erst empfing: es war Don Pedro,
er, der Brüder Aeltester.
Als er vor Diego's Antlitz
kam, begrüsst er ihn bescheiden,
als den ältern Kriegesmann:

„Möge Gott, Euch vor Verräthern
Schützend, Eure Waffen segnen,
Don Diego. Ich erschein' hier,
von dem Schimpfe des Verrathes
mein Zamora zu befrei'n!"

„Schweig! erwiedert Don Diego,
Denn Verräther seid ihr Alle!"
Und so trennen Beide sich,
Raum zu nehmen; Beide rennen
mächtig los; es sprühen Funken —
ach, das Haupt des jungen Kriegers
trifft Diego; er zerspaltet
seinen Helm, durchbohrt sein Hirn —
Pedro Arias stürtzt vom Rosse
in den Staub hin.

Don Diego
hebt den Degen und die Stimme
fürchterlich hin gen Zamora.
„Sendet einen Andern!" rief er,
„dieser liegt." Es kam der Andre,
kam der dritte, der auch fiel.

—

Schweigt, unglückliche Drommeten!
eines Vaters Eingeweide
wenden sich bei euren Hall.

—

Thränen flossen, stille Thränen
auf des guten Greises Wangen,
als er seinen jüngsten Sohn,
seines Lebens letzte Hoffnung,
waffnete zum Todeskampf.

„Auf“, sprach er, „mein Sohn Fernando,
Mehr als du an meiner Seite
noch im letzten Kampf geleistet,
mehr verlang’ ich nicht von dir.
Eh’ du in die Schranken eintrittst,
so umarm’ erst deine Brüder,
und dann blick’ auf mich zurück —“
„Weint ihr, Vater?“

„Sohn, ich weine!
So weint’ über mich mein Vater
einst beleidiget vom König
zu Toledo — seine Thränen
gaben mir des Löwen Stärke,
und ich bracht’ ihm, welche Freude!
seines stolzen Feindes Haupt.“

Trotz des mehrmals wiederholten Refrains: schweigt unglückliche Drommeten u. s. w. der diese epische Partie gewissermassen in eine lyrische Sphäre hinüberzuziehen und eine strophische Composition fast unerlässlich zu machen scheint, sind hier dennoch die einzelnen Abschnitte nichts weniger als Strophen. Auch eine akatalektische Reihe kann, was freilich seltener geschieht, den Abschluss eines solchen Abschnittes bilden, wie die sechste Reihe zeigt. Wo eine katalektische Reihe vorkommt bildet sie keineswegs immer das Ende eines Gedankenabschnittes und kann deshalb nicht als periodischer Nachsatz gefasst werden, wie z. B. die dritte Reihe des fünften Abschnittes, wo erst nach dem zweiten

Trochäus der darauf folgenden Reihe ein neuer Satz beginnt, „beide rennen u. s. w. Dem Aufgeben der periodischen Gliederung entspricht es auch, dass hier eben so häufig wie im Homerischen Epos innerhalb einer Reihe der Hauptgedankenabschnitt stattfindet.

Etwas anderer Art sind Gleims trochäische Tetrapodien mit aufgegebener strophischer Gliederung. Hier sind nämlich alle Reihen akatalektische, und Gleim kommt offenbar dadurch auf dies Metrum, dass er den aus einer Doppelkürze und drei Trochäen bestehenden Vers Anakreons

◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡

nachbilden will. Ein Beispiel sei aus Gleims „Amor ein Werber“ entnommen:

Amor wirbt, ich seh' ihn werben:
Wie so freundlich, wie geschäftig
drängt er sich in alle Haufen!
doch er ist nicht Jedem sichtbar.

Dort bedeckt er schlau mit Larven
Wangen, welche leicht erröthen,
und entführet sie den Wächtern,
und verbirgt sie den Verräthern,
und begleitet sie zum Tanze,
und entdeckt sie nur dem Tänzer,
dem er sie zum Tanze bringet!

Goethe hat sich in beiden Formen, sowohl in den mit wechselndem Auslaute, wie in den mit rein

akatalektischem versucht. Zu den letzteren gehören bei ihm

Die Musageten:

Oft in tiefen Winternächten | rief ich an die holden Musen: |
keine Morgenröthe leuchtet, | und es will kein Tag erscheinen, | . . .

Magisches Netz:

Sind es Kämpfe, die ich sehe, | sind es Spiele, sind es Wunder? |
fünf der allerliebsten Knaben, | gegen fünf Geschwister streitend | . . .

Die Nektartropfen:

Als Minerva, jenen Liebling | den Prometheus zu begünst'gen, |
eine volle Nektarschaale | von dem Himmel niederbrachte | . . .

Die Form mit akatalektischen und katalektischen Reihen gemischt hat Goethe angewandt im „Paria“:

Wasser holen geht die Reine, | schöne Frau des hohen Braman, |
des Verehrten, Fehlerlosen, | ernstester Gerechtigkeit | . . .

Menschengefühl:

Ach ihr Götter, grosse Götter | in dem weiten Himmel droben, |
gäbet ihr uns auf der Erde | festen Sinn und guten Muth, |
o wir liessen euch ihr Guten | euren weiten Himmel droben | . . .

In diesem letzteren Gedichte scheint der Sinnesabschnitt je zwei Reihen zu einer Periode zu vereinigen, noch entschiedener ist dies der Fall in dem Gedichte „Juni", wo der Reim je zwei aufeinanderfolgende Reihen katalektischer Bildung zu einem dikatalektischen Tetrameter vereint:

Hinter jenem Berge wohnt | sie, die meine Liebe lohnt.
Sage Berg was ist denn das? | ist mir doch als wärst du Glas,
und ich wär nicht weit davon; | denn sie kommt, das seh ich schon,
traurig, denn ich bin nicht da | lächelnd ja, sie weiss es ja.

Dennoch aber sind die häufigen starken Interpunktionen in der Mitte zwischen zwei reimenden Reihen dem periodischen Zusammenhange zuwieder.

§. 41.

Nach Herders Vorgange sind die willkürlich gemischten akatalektischen und katalektischen Reihen ein bei den Späteren beliebtes Maass geworden. Heine verbindet im „Atta Troll" immer vier Reihen zu einer. Gruppe, die aber trotz der gewahrten Vierzahl dennoch keine wirkliche Strophe ist; denn die Stellen, wo in der Strophe die katalektische Reihe steht, sind willkührlich bald am Anfang, bald am Ende, bald sind es lauter akatalektische Reihen. Wollen wir also je zwei aufeinanderfolgende Reihen als eine

Periode auffassen, so können wir sagen, dass akatalektische, katalektische und prokatalektische Perioden hier ohne Ordnung immer zu zweien mit einander vereint sind.

Aber du, Herodias | sag wo bist du? — Ach ich weiss es!
Du bist todt und bist begraben | bei der Stadt Jeruscholayim!

Starren Leichenschlaf am Tage | schläfst du in dem Marmorsarge!
Doch um Mitternacht erweckt dich | Peitschenknall, Halloh und Hussa!

Welche köstliche Gesellschaft! | Könnt ich nächtlich mit euch jagen
Durch die Wälder! dir zu Seite | ritt ich stets, Herodias!

In anderen Gedichten ist die zweite und vierte Reihe gereimt und dann immer eine akatalektische, die erste und dritte macht er willkürlich zu einer akatalektischen oder katalektischen. „Disputation“:

So folgt jeder der Methode, | dran er nun einmal gewöhnet,
und anstatt dich drob zu schelten, | sag' ich Dank dir wohl versöhnet.

Die Dreieinigkeitsdoctrin | kann für unsre Leut' nicht passen,
die mit Regula-de-tri | sich von Jugend auf befassen.

Dass in deinem Gotte drei, | drei Personen sind enthalten,
ist bescheiden noch, sechstausend | Götter gab es bei den Alten.

Unser Gott ist nicht die Liebe, | *Schnäbeln ist nicht seine Sache,*
denn er ist ein Donnergott, | *und er ist ein Gott der Rache.*

Im ersten dieser vier Distichen ist jede Periode akatalektisch, im zweiten eine jede prokatalektisch, im dritten die erste, im vierten die zweite prokatalektisch, die anderen akatalektisch.

Selbst in das Drama ist die freie trochäisch-tetrapodische Composition bald reimend, bald ohne Reime (Müllners „Schuld" und Grillparzers „Ahnfrau") eingedrungen. All zu hart tadelt dies Platen, wenn dieser in der „verhängnissvollen Gabel" sagt:

Er sprichts; und nun in jenen widersinnigen
hiatusreichen Halbtrochä'n, die jeder kennt,
wo bald ein Reim sich findet, bald auch wieder nicht,
bricht unser Missionär den Geist heraus,
versteht sich blos den Müllnerischen, doch vermischt
mit eines Lama's heil'gen Ingredienzien.

Warum die metrische Form der Müllnerschen Trochäen so hart angreifen? — Sind sie doch genau dasselbe Metrum, in welchem Herders Cid gehalten ist, und welches von hier aus so viele Freunde und Nachahmer gefunden hat. Wenn Herder in seinem Cid die Assonanz des spanischen Originales unterlassen durfte, so wird ein anderer jedenfalls berechtigt sein, den Reim, sei es für alle, sei es für einzelne Reihen in Anwendung zu bringen. Platen

selber versucht in der „Gründung Karthagos“ eine Nachbildung der Trochäen des Spanischen Cid und zwar in der Weise, dass er die Assonanz des Originals statt des Reimes zur Anwendung bringt. Statt des beliebigen Wechsels akatalektischer und katalektischer Reihen aber lässt hier Platen auf eine akatalektische stets eine katalektische folgen, so dass wir ein Gedicht strophenloser Tetrameter katalektisch-trochäischer Bildung vor uns haben.

Vor der Goldbegier des Bruders, | der nach ihren Schätzen schnaubt,
der in ihres Gatten Busen | sein verruchtes Schwert getaucht,
flieht hinweg die schöne Dido | aus sidonischen Heimatau'n,
nimmt mit sich gehäufte Schätze, | nimmt mit sich des Gatten Staub,
dem gelobt sie stete Treue, | wie es ziemt den höchsten Frau'n;
denn der wahren Wittwe Liebe | gleicht dem Lieben einer Braut.
Edle folgen ihr und Knechte, | als sie lös't den Ankertau,
segeln auf den hohen Schiffen | durch das tiefe Wogenblau,
bis an afrikan'scher Küste | landen alle voll Vertrau'n.
Dido lässt an sichrer Felsbucht | mächtig eine Stadt erbau'n:
Axt an Axt erklingt am Ufer, | Stein um Stein wird ausgehau'n.
bald beschirmen stolze Mauern | Tempel, Hafen, Hütt' und Haus;
drauf als Königin beherrschte | Dido diesen stolzen Raum.

Doch der Ruf von ihrer Schönheit | breitet seine Flügel aus:
König Jarbas wohnt benachbart, | tapfrer Männer Oberhaupt;
dieser bietet seine Hand ihr, | ja die Drohung macht er laut:
wenn die Königin sich weigert | meiner Kraft sich anzutrau'n,
wehe jener Stadt, sie möchte | dann verschwinden wie ein Traum!
Zitternd hört es ganz Karthago, | weil er mächtig überaus,
und des Volks ergraute Väter | treten vor der Fürstin auf,
flehn sie, jenen Bund zu schliessen, | hinzugeben nicht dem Raub
diese Laren, diese Tempel, | die sie liebend selbst gebaut;
aber ihr im tiefen Busen | steigt ein böser Geist herauf,
ob sie freveln soll am Gatten, | ob sie, jeder Bitte taub,
freveln soll an ihrem Volke, | das an ihre Liebe glaubt?
Doch in einer solchen Seele | ist ein Zweifel wie ein Hauch:
nur das Grosse kann sie denken, | nur das Grosse führt sie aus.
Einen Holzstoss, wie zum Opfer, | lässt die Königin erbau'n,
lässt um ihn das Volk versammeln, | tritt hervor und steigt hinauf:
Lebe wohl, o mein Karthago, | nicht die Feinde sollst du schau'n,
blühn empor in gold'ner Freiheit, | nicht vergeh'n in Schutt und Graus:
O Sichäus, breite deine | Schattenarme nach mir aus!
Diese hohen Worte sprechend | fasst ein Schwert sie ohne Grau'n,

stösst es durch den schönsten Busen, | den die Sonne durfte schau'n.
Und im Aschenkrug gesammelt | ward sofort der edle Staub,
ward im Tempel selbst bestattet, | ward bekränzt mit Siegeslaub.
König Jarbas zog von dannen, | störte nicht Karthagos Bau:
Jenen seegewalt'gen Freistaat | gründete so die grösste Frau.

II.

Compositionen aus trochäischen Tripodien, Pentapodien und Dipodien.

§. 42.

Zu welcher überraschenden Mannigfaltigkeit hat unsere deutsche Poesie die tetrapodisch-trochäischen Compositionen entwickelt! Wer möchte Angesichts des in dem Vorausgehenden aufgedeckten Reichthumes der aus der einfachen trochäischen Tetrapodie entwickelten Formen noch fernerhin dem Satze Platens beistimmen, dass unsere deutsche Metrik „roh“ sei, und dass wir an das monotone Geklapper von Jamben und Trochäen gewöhnt, bei-

nahe den Sinn für eigentlichen Rhythmus verloren hätten? Der deutsche Dichter würde wahrlich nicht im Interesse der deutschen Poesie handeln, wenn er Platens Rath und Beispiele folgen und unser allernationalstes Metrum, unser Trochäenmaass, gegen die der griechischen Sprache eigenthümlichen Bildungen aufgeben wollte. Auch bei den Griechen sind ja die Trochäen eine beliebte metrische Form, aber nur die ältere attische Comödie und Aeschylus haben es verstanden, über die Monotonie des strophenlosen katalektischen Tetrameters hinauszugehen. Doch die belebende Vielgestaltigkeit durch Anwendung der Katalexis, Prokatalexis, Dikatalexis und der verschiedenen Arten der Hyperkatalexis, welche wir bei unserm Goethe finden, hat weder Aristophanes, noch Aeschylus erreicht. Die specifisch Aeschyleische Weise, katalektische Tetrapodien mit katalektischen Dipodien und gedehnten Spondeen zu verbinden, tritt in ihrer Vielgestaltigkeit bei Weitem nicht so sehr hervor, wie diejenige unserer deutschen Brachykatalexis. Und das alles ist etwa mit Ausnahme der nach spanischer Manier angelegten freieren Bildungsweise originell deutsch, nichts ist den Griechen abgeborgt, denn fast alle unsere trochäischen Formen finden sich schon in den deutschen Kirchenliedern des 15. und 16. Jahrhunderts, wo von einer Nachbildung griechischer Metra offenbar noch nicht die Rede

sein kann.*) Wenn die griechischen termini technici für die deutschen Metra passen, so ist der Grund hiervon eben nur der, dass der die rhythmische Form schaffende poëtische Genius beider Völker von derselben Grundlage ausging.

In der uns erhaltenen Tradition der Griechen sind die sämmtlichen trochäischen Compositionen lediglich auf die tetrapodische Reihe beschränkt.**) Die deutsche Poesie hat auch zahlreiche Compositionen aus den übrigen trochäischen Reihen nachzuweisen, doch stehen dieselben, wie dies allerdings nicht anders sein kann, an rhythmischer Varietät hinter den tetrapodischen bedeutend zurück. Am beliebtesten sind von den nicht tetropodischen Reihen

---

*) Katalektische Dipodien nach Art jener Aeschyleischen Bildung finden wir in den Trochäen des Kirchenliedes:

Warum sollt' ich mich denn grämen?
Hab' ich doch | Christum noch, | wer will mir den nehmen?
Wer will mir den Himmel rauben,
den mir schon | Gottes Sohn | beigelegt im Glauben.

Darin aber ist die Periodenbildung dieser trochäischen Strophe noch mannigfaltiger, als die Aeschyleische, dass die Schlüsse hier sowohl akatalektische, wie brachykatalektische sind. Aeschylus wendet in solchen Bildungen blos katalektische Tetrapodien an.

**) Archilochus soll auch trochäische Gedichte aus fortlaufenden katalektischen Trimetern gebildet haben; nur ein Vers davon ist uns überkommen.

die Pentapodien, viel seltner tripodische und dipodische Compositionen; ja vielleicht werden wir sogar gezwungen, die Frage aufzuwerfen, ob wir wirklich Gedichte aus Tripodien und Dipodien besitzen, oder ob diese Reihen nicht anders aufzufassen sind.

1. Tripodische Compositionen.

§. 43.

Die trochäische Tripodie kann entweder akatalektisch oder katalektisch sein, jene (die sechssylbige) enthält drei ganze Trochäen, diese (die fünfsylbige) zeigt hinter zwei Trochäen blos noch eine Hebung, deren Senkung durch eine Pause vertreten ist (zwei und einhalb Trochäen).

Schon im Obigen (§. 34 ff.) lernten wir Reihen aus drei oder drittehalb Trochäen kennen, welche den Nachsatz einer akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie bildeten. In dieser ihrer Verbindung mit viertaktigen Vordersätzen waren jene drei oder drittehalb Trochäen ihrem wirklichen Rhythmus nach für brachykatalektische Tetrapodien zu erklären. Anders ist es, wenn das ganze Gedicht ohne Hinzumischung von Tetrapodien blos aus Combinationen von drei oder drittehalb Trochäen besteht.

Die häufigste Form ist die, dass eine akatalek-

tische Tripodie als Vordersatz mit einer katalektischen als Nachsatz zu einer zweigliedrigen Periode vereint wird. Gewöhnlich reimen sich nur die katalektischen Nachsätze zweier benachbarter Perioden, die Vordersätze sind reimlos.

Strophen aus zwei tripodischen Perioden bildet Wilhelm Müller:

Auf Arkona's Berge | ist ein Adlerhorst,
wo vom Schlag der Wogen | seine Spitze borst.

Spitze deutschen Landes, | willst sein Bild du sein?
Riss und Spalten splittern | deinen festen Stein.

Adler, setz dich oben | auf den Felsenthron,
deutschen Landes Hüter, | freier Weltensohn.

Schau hinaus nach Morgen, | schau nach Mitternacht,
schaue gegen Abend | von der hohen Wacht.

Liess der deutsche Kaiser | fliegen dich zugleich,
als er brach in Stücken, | ach! das deutsche Reich?

Hüte, deutscher Adler, | deutsches Volk und Land,
deutsche Sitt' und Zunge, | deutsche Stirn und Hand.

Strophen aus vier Perioden bei Chamisso: Frauen-Liebe und Leben No. I.

Seit ich ihn gesehen, | glaub' ich blind zu sein;
wo ich hin nur blicke, | seh' ich ihn allein;
wie im wachen Traume | schwebt sein Bild mir vor,
taucht aus tiefstem Dunkel, | heller nur empor.

Sonst ist licht und farblos | Alles um mich her,
nach der Schwestern Spiele | nicht begehr' ich mehr;
möchte lieber weinen, | still im Kämmerlein,
seit ich ihn gesehen, | glaub' ich blind zu sein.

Ebenso aus demselben Gedichtcyclus Chamissos: No. VI.

Süsser Freund, du blickest, | mich verwundert an. ||

und No. IX:

Traum der eignen Tage, | die nun ferne sind. ||

Auch das Volkslied:

Freiheit, die ich meine, | die mein Herz erfüllt.

Goethe reimt auch die periodischen Vordersätze, vergleiche das schon S. 28 angeführte:

Meine liebe Christel, | heuer kriegst du zwar. ||

Ebenfalls mit Reimen der Vordersätze bildet Goethe zwei tripodische Perioden als Schluss der längeren Strophen seines „Zauberlehrlings", während zwei akatalektische tetrapodische Perioden als Anfang vorausgehen:

Hat der alte Hexenmeister | sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister | auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke | merkt' ich und den Brauch,
und mit Geistestärke | thu ich Wunder auch.

In Schillers „Triumph der Liebe" kommt neben tetrapodischen Strophen eine Refrainstrophe aus

zwei dreigliedrigen tripodischen Perioden vor (ohne Reim der Vordersätze):

Selig durch die Liebe | *Götter — durch die Liebe* | *Menschen Göttern gleich!*
Liebe macht den Himmel | *himmlischer — die Erde* | *zu dem Himmelreich.*

§. 44.

Es läge nahe, in den beiden zuletzt angeführten Gedichten, wo neben den tripodischen Reihen auch tetrapodische vorkommen, die tripodischen nicht für wirkliche Tripodien, sondern für brachykatalektische Tetrapodien zu halten. Und auch selbst für die vorher genannten Gedichte, welche lediglich aus drei oder drittehalb Trochäen bestehen, würde eine solche Auffassung möglich sein. In der That hat der Componist des oben angeführten Volksliedes: „Freiheit die ich meine“ in der Melodiesirung tetrapodische Reihen gebildet, indem er die beiden Schlusssylben der auf einen Trochäus ausgehenden Reihe zum Umfange von zwei Takten ausdehnt und hinter der mit der Hebung schliessenden („die mein Herz erfüllt“) eine eintaktige Pause macht. So wenigstens die drei ersten Perioden der Strophe; (die vierte hat der Componist gänzlich abweichend von dem rhythmischen Abschnitte des Textes in der Melodiesirung dipodisch gegliedert:

führest deinen | *Reigen nur am* | *Sternenzelt).*

Aber es würde ein, wenn auch nicht so geläufiger, doch im allgemeinen ebenso fasslicher Rhythmus sein, wenn der Componist den vier Perioden in genauer Uebereinstimmung mit dem Texte eine tripodische Melodiesirung gegeben hätte:



Unseren Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts (aus der Zeit des sogenannten rhythmischen Kirchenliedes) würde eine solche tripodisch gegliederte Melodie nicht minder geläufig als eine tetrapodische sein; die moderne Musik dagegen hat eine solche entschiedene Vorliebe für tetrapodische Gliederung (vgl. §. 23), dass auch da, wo der Worttext

ein tripodischer ist, der Componist kaum umhin kann, ihn durch die Melodiesirung in einen tetrapodischen zu verwandeln. Und dass nicht minder auch der Dichter des Textes eine viel grössere Vorliebe für Tetrapodien als für Tripodien hat, geht aus der verhältnissmässigen Seltenheit tripodisch gegliederter Gedichte aufs klarste hervor. Wenn wir diese Gedichte aber blos als Gedichte betrachten, die zunächst für die Lectüre oder die Recitation bestimmt sind, und von der Umgestaltung ihres Rhythmus durch die Musik absehn, so werden wir schwerlich umhin können ihren Rhythmus für einen wirklich tripodischen zu erklären. Wäre er nämlich ein tetrapodischer so müsste der Recitirende für gewöhnlich*) nicht nur am Ende der ganzen Periode, sondern auch am Ende des periodischen Vordersatzes eine Pause von einem ganzen Takte machen, wozu er sich schwerlich entschliessen wird.

Von denjenigen Gedichten, welche wie der „Zauberlehrling" von Goethe und Schillers „Triumph der Liebe" einen Wechsel von tetrapodischen und tripodischen Perioden enthalten, müssen wir sagen, dass in ihnen ein rhythmischer Wechsel in Bezug auf die Reihen-

---

*) Ich sage mit Absicht „für gewöhnlich", denn dem Recitirenden steht es frei, an alle den Stellen, wo dies der Inhalt erheischt, den strengen Rhythmus unbeachtet zu lassen. Vgl. §. 7.

ausdehnung stattfindet. Es ist etwas durchaus anderes, als wenn in ein und derselben Periode ein Wechsel von einer Tetrapodie und Tripodie vorkäme, eine Möglichkeit, die wir für den Rhythmus der Poesie in Abrede stellen mussten.

2. Pentapodische Compositionen.

§. 45. Zweigliedrige katalektische Periode.

Enthält die Reihe mehr als vier Einzeltakte, so hört der Rhythmus auf, den Eindruck der Leichtigkeit und Behendigkeit auf uns zu machen; er erhält einen schwereren Gang, einen gleichsam vielsagenden Charakter, der ihn für Gedichte von ernstem oder auch schwermüthigem Pathos geeignet macht. Vor Allem spricht sich in den Gedichten, welche in pentapodischen Trochäen gehalten sind, eine gewisse Trübheit und Melancholie aus.

Bei Schiller sind diese Compositionen nicht selten, die gewöhnlichste Form derselben ist diejenige, dass eine akatalektische und eine katalektische Pentapodie als Vorder- und Nachsatz zu einer Periode vereint wird. Gewöhnlich reimen auch die Vordersätze zweier benachbarter Perioden. Eine Durchmusterung der hierher gehörigen Gedichte Schillers ergiebt, dass derselbe fast in keinem einzigen es unterlassen hat, hin und wieder an Stelle der trochäischen Pentapodie eine Tetrapodie oder auch

wohl eine Hexapodie anzuwenden, ohne dass aber eine solche Reihe einen festen Platz an irgend einer bestimmten Stelle der Strophe erhalten hat. Demnach müssten also diese Compositionen streng genommen zu den freieren Bildungen gerechnet werden. Ist die Einmischung der Tetrapodie oder Hexapodie eine rhythmische Licenz, welche sich Schiller gestattet, oder ist sie von ihm beabsichtigt? Man möchte das erstere für wahrscheinlich halten, um so mehr, als die der späteren Periode unsers Dichters angehörenden Compositionen von der Einmischung fremder Reihen frei sind. Auch in den wenigen Goethe'schen Gedichten dieser Art kommen sie nicht vor.

Strophen aus zwei Perioden dieser Art sind gebildet in Schillers „Thekla, eine Geisterstimme" (rein pentapodisch):

Wo ich sei, und wo mich hingewendet, | als mein flücht'ger Schatten dir entschwebt?
Hab' ich nicht beschlossen und geendet, | hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Willst du nach den Nachtigallen fragen, | die mit seelenvoller Melodie
dich entzückten in des Lenzes Tagen? | Nur so lang sie liebten, waren sie.

Ob ich den Verlorenen gefunden? | Glaube mir, ich bin mit ihm vereint,
wo sich nicht mehr trennt, was sich verbunden, | dort wo keine Thräne wird geweint.

u. s. w.

Schillers „Antritt des neuen Jahrhunderts“ (rein pentapodisch):

Edler Freund! wo öffnet sich dem Frieden, | wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort? ||

Schillers „Amalia“:

Schön wie Engel voll Walhallas Wonne, | schön vor allen Jünglingen war er. ||

Von den vier Strophen dieses Gedichtes hat die dritte hexapodische Vordersätze in ihren Perioden:

Stürzten, flogen, schmolzen Geist und Geist zusammen, | Lippen, Wangen brannten, zitterten,
Seele rann in Seele — Erd' und Himmel schwammen | wie zerronnen um die Liebenden.

Schillers „Phantasie an Laura“:

Meine Laura, nenne mir den Wirbel, | der an Körper Körper mächtig reisst! ||

Unter den 17 Strophen dieses Gedichtes ist 13 mal eine Tetrapodie statt einer Pentapodie zugelassen, bald als Nachsatz wie in:

Durstig trinkt den goldnen Strahlenregen | jedes rollende Gestirn,
trinkt aus ihrem Feuerkelch Erquickung, | wie die Glieder Leben vom Gehirn,

bald als Vordersatz in der Strophe:

Schwesterliche Wollust mildert | düstrer Schwermuth Schauernacht,
und entbunden von den goldnen Kindern | strahlt das Auge Sonnenpracht,

wo in der zweiten Periode zugleich ein tetrapodischer Nachsatz steht.

Bei Goethe haben wir diese Strophenform in dem nur zwei-strophigen Gedichte „aus den Leiden des jungen Werther“:

Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, | jedes Mädchen so geliebt zu sein |

und in dem nur einstrophigen „vom Berge“:

Wenn ich, liebe Lilli, dich nicht liebte, | welche Wonne gäb' mir dieser Blick. ||

Strophen aus vier Perioden in Schillers „Kindesmörderin“:

Horch! Die Glocken hallen dumpf zusammen, | und der Zeiger hat vollbracht den Lauf,
nun, so sei's denn! nun, in Gottes Namen, | Grabgefährten, brecht zum Richtplatz auf.
Nimm, o Welt, die letzten Abschiedsküsse, | diese Thräne, nimm, o Welt, noch hin!
Deine Gifte, o sie schmeckten süsse! — | Wir sind quitt, du Herzvergifterin!

mit häufigen Tetrapodien, einmal auch mit einer Tripodie:

Schrecklich pocht schon des Gerichtes Bote, | schrecklicher mein Herz!
Freudig eilt' ich in dem kalten Tode | auszulöschen meinen Flammenschmerz.

Demselben Schema folgen einige Strophen in

Schillers „Leichenphantasieen“ mit eingemischten Hexapodien, wie die erste Reihe im Anfange der Strophe:

Nein, doch Vater — horch! die Kirchhofthüre brauset, |
und die ehrnen Angeln klirren auf —
wie's hinein in's Grabgewölbe grauset! — | *Nein doch,*
lass den Thränen ihren Lauf!
u. s. w.

Die „Götter Griechenlands“ sind das einzige Schillersche Gedicht dieser Art, in welchem die Einmischung der fremden Reihe eine ordnungsmässige ist, denn die Tetrapodie bildet hier regelmässig den Schluss der Strophe:

Da ihr noch die schöne Welt regieret, | *an der Freude*
leichtem Gängelband
selige Geschlechter noch geführet, | *schöne Wesen aus*
dem Fabelland!
Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte, | *wie ganz anders,*
anders war es da!
Da man deine Tempel noch bekränzte, | *Venus Amathusia!*

Strophen aus sechs Perioden dieser Art neben gleich langen Strophen anderer Form finden sich in der Elegie „auf den Tod eines Jünglings“ (wiederum mit einigen Tetrapodien).

§. 46. Dreigliedrige katalektische Periode.

Es ist bezeichnend für die Vorliebe, welche Schiller besonders in seiner frühern Zeit für die

pentapodischen Trochäen hat, dass er aus ihnen nicht blos zweigliedrige, sondern auch dreigliedrige Perioden bildet. Zwei akatalektische Pentapodien gehen hier als Vordersätze einer katalektischen Pentapodie als Nachsatz voraus; die beiden Vordersätze der Periode reimen unter einander.

Zwei Perioden dieser Art bilden eine Strophe. So — überall ordnungslos mit fremden Reihen gemischt — in „Hektors Abschied":

Will sich Hektor ewig von mir wenden, | wo Achill mit unnahbaren Händen | dem Patroklus schrecklich Opfer bringt?
Wer wird künftig deinen Kleinen lehren | Speere werfen und die Götter ehren, | wenn der finstre Orkus dich verschlingt?

Rousseau:

Monument von unsrer Zeiten Schande, | ew'ge Schmachschrift deiner Mutterlande, | Rousseau's Grab, gegrüsset seist du mir!

Die Freundschaft:

Freund! genügsam ist der Wesenlenker — | schämen sich kleinmeisterische Denker, | die so ängstlich nach Gesetzen späh'n — ||

Die Entzückung an Laura (mit mehreren tetrapodischen und am Ende mit einem tripodischen Nachsatze):

Laura, über diese Welt zu flüchten, | wähn' ich — mich in Himmelmaienglanz zu lichten, | wenn dein Blick in meine Blicke flimmt. ||

Ebenso die erste Strophe aus „Laura am Clavier“. Vier dreigliedrige Perioden bilden die zweite Strophe in der Elegie „auf den Tod eines Jünglings“:

Lieblich hüpften, voll der Jugendfreude, | seine Tage hin im Rosenkleide, und die Welt war ihm so süss —
und so freundlich, so bezaubernd winkte | ihm die Zukunft, und so golden blinckte | ihm des Lebens Paradies;
noch, als schon das Mutterauge thränte, | unter ihm das Todtenreich schon gähnte, | über ihm der Parzen Faden riss,
Erd' und Himmel seinem Blick entsanken, | floh er ängstlich vor dem Grabgedanken — | ach, die Welt ist Sterbenden so süss.

Drei dreigliedrige sind mit zwei darauf folgenden zweigliedrigen Perioden zu einer Strophe vereint in Schillers „Ideal und Leben“:

Ewig klar und spiegelrein und eben | fliesst das zephyrleichte Leben | im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen; | ihrer Götterjugend Rosen blühen | wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden | bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
auf der Stirn des hohen Uraniden | leuchtet ihr vermählter Strahl.

In diesem Gedichte — es gehört der späteren Zeit Schillers an — ist die Einmischung fremder Reihen eine geordnete: der zweite Vordersatz der ersten ist jedesmal eine akatalektische, der Nachsatz der letzten Periode jedesmal eine katalektische Te-

trapodie. Chamisso musste fast bis an den Nordpol reisen, ehe ihm ein Gedicht Goethes in den Sinn kam, in welchem dieser eine Tetrapodie mit einer Pentapodie verwechselt hat. Unter den so zahlreichen trochäisch-pentapodischen Gedichten aus der ersten Periode von Schillers Dichterthätigkeit giebt es kein einziges, welches von dergleichen ungehörigen Verwechselungen frei ist.

§. 47.

Diejenige Reihe, welche sich ihrer Natur nach am besten dazu eignet mit Pentapodien gemischt zu werden, ist dic Tripodie; denn auch sie beruht gleich jener auf der Verbindung von einer ungeraden Zahl von Takten zu einer rhythmischen Einheit. Zudem werden wir die pentapodische Reihe in der Weise in zwei kleinere rhythmische Abschnitte zu zerlegen berechtigt sein, dass auf den einen zwei, auf den andern drei Takte kommen. Dies sagen schon die griechisehen Rhythmiker von ihren pentapodischen Reihen. Wird also zu einer Pentapodie eine Tripodie hinzugefügt, so geschieht damit nichts anderes, als dass von den beiden unselbstständigen Theilen, woraus die Pentapodic besteht, dem dipodischen und dem tripodischen, der letztere nur noch einmal als selbstständige Reihe wiederholt wird. In dem Gedichte „an Belinden“ vereinigt Goethe zwei Perioden zu einer

Strophe, deren jede aus einer akatalektischen Pentapodie als Vordersatz und einer katalektischen Tripodie als Nachsatz besteht:

Warum ziehst du mich unwiderstehlich, | ach, in jene Pracht?
War ich guter Junge nicht so selig | in der öden Nacht?
Heimlich in mein Zimmerchen verschlossen, | lag im Mondenschein
ganz von seinem Schauerlicht umflossen, | und ich dämmert' ein.
u. s. w.

Eine Art Umkehrung dieser Periodenbildung ist die Schlussperiode in den Strophen der „Braut von Korinth“: zwei katalektische Tripodien bilden die Vordersätze, eine katalektische Pentapodie den Nachsatz einer dreigliedrigen Periode, welcher zwei zweigliedrige Perioden von akatalektisch-pentapodischem Vordersatze und katalektisch-pentapodischem Nachsatze vorausgehen:

Nach Korinthus von Athen gezogen | kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.
Einen Bürger hofft' er sich gewogen; | beide Väter waren gastverwandt,
hatten früher schon | Töchterchen und Sohn | Braut und Bräutigam voraus genannt.

Aber wird er auch willkommen scheinen, | wenn er theuer nicht die Gunst erkauft?
Er ist noch ein Heide mit den Seinen, | und sie sind schon Christen und getauft.

Keimt ein Glaube neu, | wird oft Lieb' und Treu | wie ein
böses Unkraut ausgerauft.

Der etwas schwere, schleppende Gang der trochäischen Pentapodien erhält durch diese Zumischung katalektischer Tripodien eine wohlthätige Beweglichkeit, ein eigentlich lyrisches volksliedartiges Gepräge, weshalb denn auch dieselbe Strophenform für lyrische Poesien symposischen Inhalts mit Glück verwandt werden konnte, was sonst bei pentapodischen Trochäen wohl unmöglich sein würde:

Brüder, zu dem festlichen Gelage | hat ein guter Gott
uns hier vereint;
allen Sorgen jeder jetzt entsage, | trinke mit dem Freund,
der's redlich meint.
Da, wo Nektar glüht, | neue Lust erblüht, | wie den
Blumen, wenn der Frühling scheint!

Eine akatalektische Tripodie bildet den Schluss der Strophen in Schillers „Geheimniss der Reminiscenz" nach vier akatalektischen Pentapodien:

Ewig starr an deinem Mund zu hangen, | wer enthüllt
mir dieses Gluthverlangen?
Wer die Wollust deinen Hauch zu trinken, | in dein
Wesen, wenn sich Blicke winken, | sterbend
zu versinken?

§. 48. Compositionen aus lauter akatalektischen Pentapodien.

Schon in dem letztgenannten Gedichte Schillers sind die dort vorkommenden Pentapodien sämmt-

lich akatalektisch. Ohne Hinzumischung einer fremdartigen Reihe finden wir diese in Goethes „Wanderer und Pächterin", je vier zu einer Strophe vereint mit chiastischer Reimverschlingung:

„Kannst du, schöne Pächtrin ohne gleichen, | unter dieser breiten Schattenlinde,
wo ich Wandrer kurze Ruhe finde, | Labung mir für Durst und Hunger reichen?"

„Willst du, Vielgereister, hier dich laben, | sauren Rahm und Brod und reife Früchte,
nur die ganz natürlichsten Gerichte, | kannst du reichlich an der Quelle haben."

Doch kommen gereimte Pentapodien selten zur Anwendung; um so häufiger werden sie reimlos und ohne geschlossene Perioden- und Strophenbildung gebraucht, eine Form die eben so wenig national deutsch zu nennen ist, wie die §§. 40, 41 besprochene freiere Composition aus trochäischen Tetrapodien. Wie diese dem spanischen, so sind die akatalektisch-pentapodischen Reihen dem serbischen Volks-Epos das eigenthümliche Metrum. Goethe „Klagegesang von den edlen Frauen des Asan Aga" aus dem Morlackischen:

Was ist Weisses dort im grünen Walde?
Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?
Wär es Schnee, er wäre weggeschmolzen,
wären's Schwäne, wären weggeflogen.

Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
's ist der Glanz der Zelte Asan Aga's.
Nieder liegt er drin an seiner Wunde,
ihn besucht die Mutter und die Schwester,
schamhaft säumt sein Weib, zu ihm zu kommen.

Als nun seine Wunde linder wurde,
liess er seinem treuen Weibe sagen:
„Harre mein nicht mehr an meinem Hofe,
nicht am Hofe und nicht bei den Meinen".

Als die Frau dies harte Wort vernommen,
stand die treue starr und voller Schmerzen,
hört der Pferde Stampfen vor der Thüre,
und es däucht ihr, Asan käm, ihr Gatte,
springt zum Thurme, sich herabzustürzen.
Aengstlich folgen ihr zwei liebe Töchter,
rufen nach ihr, weinend bittre Thränen:
„Sind nicht unsers Vaters Asan Rosse,
ist dein Bruder Pintorowich kommen".

Dasselbe Metrum findet sich auch in kleinen Gedichten Goethes, die nicht eigentlich epischen Inhaltes, wohl aber ruhig erzählende Gedichte sind. „Morgenklagen":

O du loses, leidig liebes Mädchen,
sag mir an, womit hab' ich's verschuldet u. s. w.

„Der Besuch":

Meine Liebste wollt ich heut beschleichen,
aber ihre Thüre war verschlossen u. s. w.

„Der Becher":

Einen wohlgeschnitzten vollen Becher
hielt ich drückend in den beiden Händen u. s. w.

Auch in den rein lyrischen „Nachtgedanken“:

Euch bedaur' ich, unglücksel'ge Sterne,
die ihr schön seid und so herrlich scheinet u. s. w.

Platen, der unseren nationalen Trochäen den so ungerechten Vorwurf der Monotonie macht, hat gerade dies monotonste aller trochäischen Metra für dasjenige seiner Gedichte gewählt, in welchem er selber die Perle seiner gesammten Poesie erblickt „das weder Zeit mir noch Kritik verheere“, in seinem durch neun Gesänge sich erstreckenden Abassiden-Epos:

Tausend Zelte waren aufgeschlagen
durchs Gefilde vor den Thoren Bagdads,
um das Fest des neuen Jahrs zu feiern:
auf dem Throne sass der grosse Harun,
als Kalif mit allen Würdezeichen,
rings im Zirkel seine Kron-Beamten;
doch zunächst die drei geliebten Söhne,
Prinz Amin und neben Assur Assad.

3. Trochäische Dipodien.

§. 49.

Rhythmische Reihen aus zwei Einzeltakten kennt sowohl die Musik wie die Poesie. Aber die Musik kann keine fortlaufende Compositionen aus ihnen bilden, wenn es in der That Einzeltakte ($^3/_8$, $^2/_4$-Takte) sind, welche dem Ditrochäus, dem Dijam-

bus des poetischen Rhythmus entsprechen und also, den vier Silben des akatalektischen oder den drei Silben des katalektischen Dijambus und Ditrochäus analog, nur vier oder gar nur drei Melodietöne enthalten. Gleichsam nur ausnahmsweise lässt sich aus blos drei Melodietönen ein solches melodisches Ganze, welches wir rhythmische Reihe nennen, zusammensetzen: es werden rhythmische Reihen von solcher Kürze immer nur in der Vereinigung mit längeren Reihen, namentlich mit Tetrapodien erscheinen; eine längere musikalische Composition aus blos dipodischen Reihen würde immer etwas äusserst Gezwungenes und zugleich Monotones haben.

Ebenso verhält es sich auch mit den dipodischen Reihen des poetischen Rhythmus. Einzeln unter Tetrapodien eingemischt und zwar in einer solchen Function, dass wir sie als Stellvertreterin der längeren Tetrapodie ansehen mussten, haben wir die trochäische Dipodie schon in den §. 30. behandelten Perioden angetroffen; hier war es aber immer nur eine einzige Dipodie, welche sich gleichsam zwischen zwei längere Reihen eingedrängt hatte; blos in dem Anmerk. zu S. 115 angeführten Kirchenliede folgten ihrer zwei auf einander. Es gibt aber auch Dichtungen, in welchen die Zeilen aus nur zwei Einzeltakten häufiger sind, wenn auch wohl niemals ohne Mischung mit längeren Zeilen. Besonders zahlreich sind sie in Schillers „Liede von der Glocke“:

Aus der Wolke
quillt der Segen,
strömt der Regen;
aus der Wolke ohne Wahl
zuckt der Strahl.
Hört ihr's wimmern hoch vom Thurm!
Das ist Sturm!
Roth, wie Blut,
ist der Himmel;
das ist nicht des Tages Gluth!
Welch Getümmel
Strassen auf!
Dampf wallt auf!
Flackernd steigt die Feuersäule,
durch der Strassen lange Zeile
wächst es fort mit Windeseile;
kochend wie aus Ofens Rachen,
glüh'n die Lüfte, Balken krachen,
u. s. w.

In unseren früheren Erörterungen mussten wir häufig die Frage aufwerfen: wie viele der vom Dichter je in Eine Zeile geschriebenen rhythmischen Reihen bilden unter einander ein solches rhythmisches Ganze, welches wir Periode nennen? Hier kommt zu jener noch eine zweite Frage hinzu, nämlich diese, ob die von dem Dichter in Eine Zeile geschriebenen Worte stets eine vollständige rhythmische Reihe oder nur rhythmische Abschnitte einer rhythmischen Reihe sind — Abschnitte solcher Art wie sie z. B. in jeder tetrapodischen Reihe vor-

kommen, von der schon die alten griechischen Rhythmiker sagen, dass sie sich stets in zwei rhythmische Abschnitte von je zwei Einzeltakten, also in zwei Dipodien zerlegt. Wir sind zu dieser zweiten Frage nicht minder wie zu jener ersten berechtigt, denn der Dichter legt bei seinen Schöpfungen weder den Begriff der rhythmischen Periode, noch den der Reihe als bewusste Norm zu Grunde. Beides sind vielmehr rhythmische Abschnitte, welche erst die Theorie zu discutiren hat, die uns gleichsam das unbewusste Walten des dem dichterischen Genius immanenten rhythmischen Sinnes zur Klarheit bringen soll

Zum Begriffe der auf einander folgenden rhythmischen Reihen gehört es, dass jede von ihnen auf irgend einem ihrer Einzeltakte einen gleich starken Hauptictus haben muss, wie die anderen. Dies wird man nun von demjenigen, was Schiller in dem Vorliegenden jedesmal in eine Zeile geschrieben hat, nicht überall sagen können: manche der kleineren Zeilen sind nicht selbstständige dipodische Reihen, sondern bloss rhythmische Abschnitte einer Reihe in dem oben angegebenen Sinne. Wir wollen diese rhythmischen Abschnitte der Reihe, wo es darauf ankommt, durch vertikale Punkte von einander sondern, während wir die zu einer Periode gehörenden Reihen durch einen Strich von einander trennen:

Aus der Wolke ⋮ quillt der Segen | strömt der Regen;
aus der Wolke ohne Wahl | zuckt der Strahl.
Hört ihrs wimmern hoch vom Thurm! | das ist Sturm!
Roth wie Blut ⋮ ist der Himmel, | das ist nicht des Tages Gluth!
Welch Getümmel ⋮ Strafen auf! | Dampf wallt auf!
Flackernd steigt die Feuersäule,
Durch der Strassen lange Zeile | wächst sie fort mit Windeseile;
kochend wie aus Ofensrachen | glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren, | Kinder jammern, Mütter irren,
Thiere wimmern ⋮ unter Trümmern: | Alles rettet, rennet, flüchtet, | taghell ist die Nacht gelichtet;
durch der Hände lange Kette | um die Wette
fliegt der Eimer, hoch in Bogen | spritzen Quellen Wasserwogen.
Heulend kommt der Sturm geflogen, | der die Flamme brausend sucht.

Die sechs hier in die erste Zeile geschriebenen Trochäen haben offenbar genau dieselbe rhythmische Gliederung, wie die gleich grosse Anzahl der folgenden Reihe. Hieran lässt insonderheit der concinne grammatische Bau beider Sätze und die Interpunktion keinen Zweifel. Es ist hierbei zunächst gleichgültig, dass die zweite und dritte Dipodie der ersten Zeile akatalektisch, die zweite und dritte Dipodie der zweiten dagegen katalektisch sind. Schon die Reime, welche in jeder Reihe ans Ende der zweiten

und dritten Dipodie fallen, sind das bedeutendste Merkzeichen des durchaus gleichmässigen Baues. Nun hat aber Schiller den Worten „aus der Wolke ohne Wahl“ eine einzige, dagegen den ganz analogen, „aus der Wolke quillt der Segen“ zwei verschiedene Zeilen angewiesen, von denen jede eine Dipodie enthält. Würde es irgend einen Unterschied machen, wenn er auch die letzten zwei Dipodien in eine einzige Zeile geschrieben hätte? Die ausdrucksvolle Recitation würde dann gewiss keine andere werden; denn das wäre ein schlechter Deklamator, der blos von seinem auf das Ende der Zeilen sich richtenden Auge den Masstab des Vortrags entnähme, und da, wo in der Schrift eine Zeile endet, auch im Vortrage einen Halt machen zu müssen glaubte. Dass die zwei ersten Dipodien des ersten Satzes ein eignes Verbum haben, die der zweiten aber nicht, modificirt allerdings die Gleichmässigkeit des Vortrags beider Stellen: und schwerlich etwas anderes, als dieses war der Grund, dass Schiller das zweite Mal die beiden Dipodien in eine Reihe schrieb, das erste Mal aber nicht. Aber sicherlich ist diese Modification nicht eine solche, dass sie auch die Gliederung des Rhythmus in Reihen zu einer anderen machte; der rhythmische Zusammenhang, worin die beiden Dipodien des ersten Satzes stehen, ist derselbe, wie bei den Dipodien des zweiten Satzes; denn die beim zweiten Male eintretende Katalexis

(bei dem Worte „Wahl“) ist hier für den Rhythmus durchaus ohne Belang. Ich denke, wir haben hier einen durchaus sichern Fall, wo der Dichter eine einheitliche rhythmische Reihe („aus der Wolke quillt der Segen“) in zwei Zeilen geschrieben hat.

Wir haben unserer rhythmischen Bezeichnung nach die beiden Sätze so geschrieben, als ob jeder eine aus einem tetrapodischen Vordersatz und einem dipodischen Nachsatz bestehende Periode wäre. Wir wollen aber nicht in Abrede stellen, dass auch eine andere Auffassung möglich wäre: Beide nämlich bilden eine einzige Periode aus zwei hexapodischen Reihen, die eine als Vorder-, die andere als Nachsatz:

Aus der Wolke quillt der Segen, strömt der Regen |
aus der Wolke ohne Wahl zuckt der Strahl.

Denn wenn es einheitliche hexapodische Reihen aus Jamben giebt (der jambische Trimeter vgl. unten), warum sollte da das ganz analoge trochäische Maass nicht ebenfalls hexapodische Reihen verstatten? Aber ob von drei irgend eine rhythmische Einheit bildenden Dipodien die zwei ersten als tetrapodische, die dritte als selbständige dipodische Reihe zu fassen sind, oder ob alle drei gleichmässig zu einer hexapodischen Reihe coordinirt sind, dies ist nicht mehr Sache des Dichters, sondern des componirenden Musikers, dem es unbenommen ist, für die Melodieschlüsse der drei Dipodien ein durchaus gleich-

mässiges Verfahren einzuhalten, oder auch bei der zweiten Dipodie den Melodieschluss durch die tonischen Verhältnisse stärker hervorzuheben, und hierdurch eine tetrapodische Reihe von einer folgenden dipodischen zu trennen. Schillers Katalexis in der zweiten Dipodie „aus der Wolke ohne Wahl“ würde eine hinreichende Veranlassung geben, dass der Componist von beiden Methoden die zweite einhält. Wir werden also immerhin in unserm guten Rechte sein, wenn wir einen jeden der beiden Sätze für eine Periode aus einem tetrapodischen Vorder- und einem dipodischen Nachsatze ansehen. Unerlässlich fast ist dies bei dem dritten Satze:

Hört ihrs wimmern hoch vom Thurm! | *das ist Sturm!*

der folgende Satz dagegen:

Roth wie Blut ist der Himmel, das ist nicht des Tages Gluth!

hat eine Tetrapodie („das ist nicht des Tages Gluth“) zum Nachsatze. Der Vordersatz „roth wie Blut ist der Himmel“, kann sowohl ein Complex von zwei dipodischen Vordersätzen sein, von denen der erste („roth wie Blut“)katalektisch ist, der zweite („ist der Himmel“) akatalektisch, als auch eine einheitliche prokatalektisch gebildete Tetrapodie (das heisst eine solche, die in ihrem Inlaute, aber nicht in ihrem Ausgange katalektisch ist). Die folgende Worte:

Welch Getümmel Strassen auf! Dampf wallt auf

sind wieder, wie der zweite und dritte Satz, eine katalektische Tetrapodie und eine katalektische Dipodie.

So haben wir in dem Vorstehenden eine nicht unbeträchtliche Anzahl von dipodischen Reihen; aber sie erscheinen immer als Nachsatz hinter einem tetrapodischen Vordersatze, und die Anzahl derselben ist nicht so gross, als man sie nach Schillers Vertheilung seiner Worte in einzelne Zeilen auf den ersten Anblick hin voraussetzen wird. Was der Dichter in eine Zeile schreibt, ist nämlich bald eine ganze Periode von zwei Reihen, wie z. B. die auf S. 57 angeführten Verszeilen Platens, oder es ist dies (und dies ist das gewöhnlichere Verfahren) eine vollständige rhythmische Reihe — oder endlich, es ist nur ein blosser rhythmischer Abschnitt einer Reihe, wie bei den zuletzt betrachteten Dipodien.

Analog haben wir auch im weiteren Fortgange des Liedes von der Glocke die nur aus zwei oder anderthalb Trochäen bestehenden Zeilen aufzufassen:

Leer gebrannt ist die Stätte, | wilder Stürme rauhes Bette.
In den öden Fensterhöhlen | wohnt das Grauen,
und des Himmels Wolken schauen | hoch hinein.

Zuerst steht hier eine Periode aus einer prokatalektischen und akatalektischen Tetrapodie, dann folgen zwei Perioden aus einem tetrapodischen Vorder- und einem dipodischen Nachsatze. Die erstere

von beiden ist akatalektisch, die zweite katalektisch schliessend.

Umgekehrt bildet die dipodische Reihe den Vorder-, die tetrapodische den Nachsatz in:

Und der Rinder | breitgestirnte glatte Schaaren
Kommen brüllend, | die gewohnten Ställe füllend.
Schwer herein | schwankt der Wagen, Korn beladen;
Bunt von Farben, | auf den Garben liegt der Kranz,
und das junge Volk der Schnitter | fliegt zum Tanz.

Wenn Platen den von ihm sogenannten Halbtrochäen Müllners besonders dies zum Vorwurfe macht, dass sie bald sich reimen, bald wieder nicht, so könnte dies mit noch viel grösserem Rechte gegen Schillers Glocke eingewandt werden: aber Platen wird, wie in manchen anderen Stücken, so auch hier nichts weniger als gerecht getadelt haben. Sind die Perioden gleichmässig zu Strophen vereint, so entspricht es allerdings dem Begriffe strophischer Repetition, dass der Reim für alle Strophen an den nämlichen Stellen wiederkehrt und nicht da in der einen Strophe der Reim unterbleibt, wo in der anderen Strophe gereimt wird. Aber etwas ganz anderes ist es in einer freieren strophenlosen Composition, einerlei ob eine solche, wie in Schillers Glocke, der lyrischen Poesie oder, wie bei Müllners Trochäen, dem dramatischen Dialoge angehört. Hier ist nicht nur ein bindender Reim innerhalb der einzelnen rhythmischen Reihe, durch welchen die einzelnen

rhythmischen Abschnitte der Reihe mittelst des gleichen Wortausganges hervorgehoben werden, an seinem Platze; sondern es muss auch als eine völlig legitime Form angesehen werden, wenn der erste rhythmische Abschnitt der Reihe mit dem Ausgange einer anderen Reihe in Reimverbindung gebracht wird, während der die erste Reihe schliessende Abschnitt reimlos bleibt. Reimlosigkeit am Ende der Reihe kann in diesen freieren Compositionen nicht auffallender sein, als wenn bei strophischer Gliederung blos die Nachsätze, aber nicht die Vordersätze der Perioden gereimt sind.

Auch in strophisch gegliederten Compositionen kommen dipodische Zeilen vor, so in Goethes „Zauberlehrling“:

Hat der alte Hexenmeister | sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister | auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort' und Werke | merkt' ich, und den Brauch,
und mit Geistesstärke | thu' ich Wunder auch.
Walle! Walle ⁝ manche Strecke, | dass zum Zwecke ⁝ Wasser fliesse
und mit reichem vollem Schwalle | zu dem Bade sich ergiesse.

Von den sechs Perioden der Strophe bestehen die beiden mittleren je aus einer akatalektischen und katalektischen Tripodie, die zwei ersten und zwei letzten aus je zwei akatalektischen Tetrapodien, die in der vorletzten Periode dipodisch gegliedert sind.

Goethe selber hat bei dem Niederschreiben des Gedichtes nach fast allgemein üblichem Gebrauche unserer Dichter die sich hier von selbst verstehende Gliederung nach Perioden nicht angedeutet; für die ersten vier und für die letzte Periode schreibt er die einzelnen Reihen, für die vorletzte die beiden rhythmischen Abschnitte der Reihe je in einzelnen Zeilen, und zwar thut er das letztere aus dem Grunde, weil er die Schlüsse dieser rhythmischen Abschnitte theils untereinander, theils mit den Schlüssen der in der folgenden Periode enthaltenen Reihen in eine Reimverbindung bringt. Aber trotzdem, dass von den vier Dipodien der vorletzten Periode keine einzige reimlos bleibt, sind diese Dipodien doch nichts weniger als selbständige Reihen, sondern blos die vier rhythmischen Abschnitte zweier Reihen. In der That haben die beiden Tetrapodien: „dass zum Zwecke Wasser fliesse“ und „zu dem Bade sich ergiesse“ genau dieselbe rhythmische Gliederung.

Jambischer Rhythmus.

I.

Compositionen aus jambischen Tetrapodien.

§. 50.

Der anlautende Auftakt ist es allein, welcher den Unterschied zwischen trochäischem und jambischem Metrum bedingt. Die Rhythmiker und Metriker bei den Griechen führen auf diesen Auftakt auch die Verschiedenheit zwischen dem ethischen Charakter beider Metra zurück. Nach ihnen gibt der dem ersten Takte vorausgehende schwache Takttheil dem Rhythmus einen gewissen Aufschwung, eine gleichsam vielsagende Bedeutung —: die Trochäen sind das Maass eilender Flüchtigkeit, welches wohl geeignet ist, sogar einer eilfertigen Lascivität als rhythmischer Träger zu dienen, während die

Jamben, obwohl sie der nämliche Grundtakt wie die Trochäen sind, durch das Vorausgehen einer Senkung vor der ersten Hebung eine grössere Energie und statt der leichtfertigen Behendigkeit des trochäischen Rhythmus eher eine gewaltsame Raschheit, einen durch kein Hinderniss zurückzuhaltenden, wuchtigen, ja stürmischen Gang annehmen.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die griechische Poesie die beiden in Frage stehenden Metra in einer Weise praktisch zu verwenden liebt, welche diesen Angaben der Theoretiker im Ganzen und Grossen entspricht. Von unserer deutschen Poesie lässt sich nicht dasselbe sagen. Den Charakter eines gewissen energischen Schwunges dürfen wir zwar auch den Jamben unserer Dichter vindiciren, aber der Grund hiervon beruht wohl schliesslich nur auf der Thatsache, dass jambische Takte zu längeren und ausgedehnteren Reihen als trochäische vereint werden — die längere Ausdehnung der Reihe verlangt gewissermassen einen stärkeren gewichtvolleren Ansatz des Athems beim Anbeginn; denn es gilt hier eine grössere Menge von Einzeltakten einem einzigen bedeutungsvoll hervortretenden Hauptiktus zu unterwerfen. Die einfachste und natürlichste Reihe ist, in der Poesie wie in der Musik, die Tetrapodie — sie ist im vorzugsweisen Sinne die eigentlich lyrische Form der Rhythmenbildung; aber bei der Tetrapodienbildung haben

unsere Dichter die ganz unverkennbare Neigung, mit dem schweren Taktthelle zu beginnen. So häufig die trochäischen Tetrapodien, so selten sind bei unseren Dichtern ersten Ranges die analog gebauten jambischen Tetrapodien vertreten.

Katalektische Perioden.

§. 51. Zweigliedrige.

Die gewöhnliche Form trochäischer Bildung war die, dass zwei Reihen von je vier Takten, die erste als akatalektischer Vordersatz, die zweite als katalektischer Nachsatz sich zu einer Periode vereinigten — entweder waren dann zwei oder vier solcher Perioden zu einer Strophe vereint. Ein Rückblick auf §. 27 ff. wird ergeben, wie zahlreich solche Strophen sich bei Goethe und Schiller vertreten finden. Die analogen Formen jambischer Bildung aus zwei oder vier Perioden von je einer akatalektischen und katalektischen Tetrapodie sind nur höchst selten bei beiden Dichtern vertreten. Bei Schiller finden wir nur ein einziges in dieser Strophenform gehaltenes Gedicht, nämlich die aus zwei Perioden bestehenden Strophen der „Männerwürde“:

Ich bin ein Mann! wer ist es mehr? | wer's sagen kann, der springe,
frei unter Gottes Sonn' einher | und hüpfe hoch und singe.

In dem ersten Theile der Goetheschen Gedichtsammlung bieten sich uns zwei Gedichte mit Strophen aus zwei Perioden dar: „der Goldschmidsgesell“

Es ist doch meine Nachbarin | ein allerliebstes Mädchen!
Wie früh ich in der Werkstatt bin, | blick' ich nach ihrem Lädchen.

und „die wandelnde Glocke“:

Es war ein Kind, das wollte nie, | zur Kirche sich bequemen.
Und Sonntags fand es stets ein Wie, | den Weg ins Feld zu nehmen.

§. 52. Dreigliedrige katalektische Perioden.

Nicht viel häufiger sind jambische Strophen aus zweigliedrigen Perioden bei anderen Dichtern, denn auch diese bevorzugen in einem ganz eminenten Maasse die analogen trochäischen Bildungen; dagegen besteht in der deutschen Poesie eine gewisse Vorliebe für Strophencomposition aus zweigliedrigen und dreigliedrigen Perioden. Die dreigliedrige Periode ist wiederum beim jambischen Metrum genau dieselbe Bildung wie bei dem trochäischen. Dem katalektischen Nachsatze sind zwei akatalektische Vordersätze statt eines einzigen vorangestellt, die unter sich durch gemeinsame Reime verbunden werden.

Am häufigsten machen zwei zweigliedrige Perioden den Anfang, und die dreigliedrige den Schluss

der Strophe. Der Nachsatz der dreigliedrigen ist gewöhnlich ohne Reim.

Goethe „der Sänger“:

Was hör ich draussen vor dem Thor, | was auf der Brücke schallen?
Lass den Gesang vor unserm Ohr | im Saale wiederhallen!
Der König sprach's, der Page lief: | der Knabe kam, der König rief: | lasst mir herein den Alten.

Goethe „der untreue Knabe“:

Es war ein Knabe frech genug, | war erst aus Frankreich kommen. —

Goethe das „Blümlein Wunderschön“:

Ich kenn' ein Blümlein wunderschön | und trag' darnach Verlangen. —

Von Interesse ist es, dass solche Strophen mit mehrgliedrigen Perioden gerade wie die trochäischen statt einer Tetrapodie auch eine Dipodie zulassen.

Goethe „der Müllerin Reue“:

Nur fort, du braune Hexe, fort | aus meinem gereinigten Hause,
dass ich dich nach dem ernsten Wort | n i c h t z a u s e!
Was singst du hier für Heuchelei, | von Lieb und stiller Mädchentreu? | Wer mag das Märchen hören.

Dieselbe Dipodie auch bei Goethe „der Junggeselle und der Mühlbach“; wo den Schluss der

Strophe eine akatalektische statt einer katalektischen Reihe bildet:

Wo willst du klares Bächlein hin, | so munter?
du eilst mit frohem leichten Sinn | hinunter.
Was suchst du eilig in dem Thal! | So höre doch und
sprich einmal.

2. Akatalektische und dikatalektische Perioden.

§. 53.

Zwei vollständige Tetrapodien als Vorder- und Nachsatz bilden eine akatalektische Periode:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —,

zwei katalektische Tetrapodien eine dikatalektische Periode:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — ◡ — ◡

In beiden ist gewöhnlich der in ihnen enthaltene Vorder- und Nachsatz durch den Reim verbunden; beide werden mit Vorliebe zu Strophenschlüssen hinter zwei- oder mehrgliedrigen katalektischen Perioden benutzt.

Strophenschlüsse von Perioden aus zwei akatalektischen und zwei katalektischen Reihen bildet Schiller in „die Weltweisen“:

Der Satz, durch welchen alles Ding | Bestand und Form
empfangen,
der Nagel, woran Zeus den Ring | der Welt, die sonst
in Scherben ging, | vorsichtig aufgehangen,

den nenn' ich einen grossen Geist, | der mir ergründet, wie er heisst,
wenn ich ihm nicht drauf helfe — | er heisst: zehn ist nicht zwölfe.

Schiller: Räthsel IV:

Es steht ein gross geräumig Haus | auf unsichtbaren Säulen;
es misst's und geht's kein Wanderer aus, | und keiner darf drin weilen.
Nach einem unbegriff'nen Plan | ist es mit Kunst gezimmert;
es steckt sich selbst die Lampe an, | die es mit Pracht durchschimmert.
Es hat ein Dach krystallenrein, | von einem einz'gen Edelstein,
doch noch kein Auge schaute | den Meister, der es baute.

In den beiden vorstehenden Schiller'schen Strophen sind die Schlüsse (akatalektische und dikatalektische Periode) dieselben, die vorausgehenden katalektischen Perioden sind verschieden: in der ersten Strophe eine zweigliedrige und eine dreigliedrige, in der zweiten vier zweigliedrige. — Dieselben zwei Schlussperioden finden sich auch in den Strophen von Bürger's „Lenore“, wo zwei zweigliedrige katalektische Perioden vorausgehen:

Lenore fuhr um's Morgenroth | empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu Wilhelm oder todt? | wie lange willst du säumen?“

Er war mit König Friedrich's Macht | gezogen in die Prager Schlacht,
und hatte nicht geschrieben, | ob er gesund geblieben.

Eine akatalektische Periode als Strophenanfang gebraucht Uhland in „des Knaben Berglied" vor einer dreigliedrigen katalektischen Periode, deren Nachsatz als Refrain in allen Strophen wiederkehrt:

Ich bin vom Berg der Hirtenknab, | seh' auf die Schlösser all' herab;
die Sonne strahlt am ersten hier, | am längsten weilet sie bei mir; | ich bin der Knab vom Berge.

§. 54.

Die akatalektischen Perioden lassen sich auch mehrmals hintereinander vereinigen und bilden dann die Hauptpartie der Strophe. Der Reim pflegt dann in derselben Weise, wie bei den katalektischen Perioden, angewandt zu werden, dass nämlich die Vordersätze und ebenso auch die Nachsätze zweier Perioden mit einander reimen. In dieser Weise verwendet Bürger zwei akatalektische jambische Perioden vor einer schliessenden anapaestischen im „Lied vom braven Mann":

Hoch klingt das Lied vom braven Mann, | wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muths sich rühmen kann, | den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! dass ich singen und preisen kann, | zu singen und preisen den braven Mann.

Der Thauwind kam vom Mittagsmeer | und schnob durch Welschland trüb und feucht.
Die Wolken flogen vor ihm her, | wie wann der Wolf die Heerde scheucht.
Er fegte die Wälder, zerbrach den Forst; | auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

Eine solche mehrmalige Wiederholung akatalektischer Perioden aus zwei jambischen Tetrapodien kommt bei unseren Dichtern noch seltener zur Anwendung als Compositionen von katalektisch-jambischen Perioden; und doch lässt sich nicht leugnen, dass gerade der volle auf eine Hebung ausgehende Periodenschluss zur Darstellung eines ernsten und würdigen Pathos ungleich geeigneter ist, als wenn die Periode katalektisch abschliesst. Freilich kann eine Composition aus lauter akatalektisch-jambischen Perioden leicht den Eindruck der Monotie verursachen. Mit Glück hat sich Platen in derselben versucht, indem er in seinem „Harmosan" vier Perioden dieser Art blos mit Reim der Nachsätze, aber ohne Reim der Vordersätze zu einer Strophe verbindet:

Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron,
es plündert Mosleminen Hand das schätzereiche Ktesiphon:
schon langt am Oxus Omar an, nach manchem durchgekämpften Tag,
wo Chosru's Enkel Iesdegerd auf Leichen eine Leiche lag.

Und als die Beute mustern ging Medina's Fürst auf weitem Plan,
ward ein Satrap vor ihn geführt, er hiess mit Namen Harmosan;
der letzte, der im Hochgebirg dem kühnen Feind sich widersetzt;
doch ach, die sonst so tapf're Hand trug eine schwere Kette jetzt!

Und Omar blickt ihn finster an und spricht: „erkennst du nun, wie sehr
vergeblich ist vor unserm Gott der Götzendiener Gegenwehr?“
Und Harmosan erwiedert ihm: „in deinen Händen ist die Macht.
Wer einem Sieger widerspricht, der widerspricht mit Unbedacht.

Nur eine Bitte wag' ich noch, abwägend dein Geschick und meins:
drei Tage focht ich ohne Trunk, lass reichen einen Becher Weins!“
Und auf des Feldherrn leisen Wink' steht ihm sogleich ein Trunk bereit,
doch Harmoson befürchtet Gift und zaudert eine kleine Zeit.

„Was zagst du, ruft der Saracen, nie täuscht ein Moslem seinen Gast,
nicht eher sollst du sterben, Freund, als bis du dies getrunken hast!“
Da greift der Perser nach dem Glas, und statt zu trinken schleudert hart
zu Boden er's auf einen Stein mit rascher Geistesgegenwart.

Und Omar's Mannen stürzen schon mit blankem Schwert auf ihn heran,
zu strafen ob der Hinterlist den allzuschlauen Harmosan;
doch wehrt der Feldherr ihnen ab und spricht sodann: „Er lebe fort!
Wenn was auf Erden heilig ist, so ist es eines Helden Wort“.

3. Brachykatalektische Perioden.

§. 55. Mit akatalektischem Vordersatze.

Die katalektisch-jambischen Perioden waren in der griechischen Komödie und vorher schon bei dem Dichter Hipponax ein häufig genug angewandtes, aber immer nur zu launigem oder bitterem Spotte dienendes Metrum. Woher kommt es, dass auch bei unseren modernen Dichtern dasselbe Metrum, so selten es hier auch angewandt wird, doch fast durchgängig als Ausdruck minder ernster Empfindungen dasteht? Ist es Zufall, dass z. B. Blumauer grade in diesem Metrum die Aeneide travestirt, und dass unser Schiller es zu Gedichten wie seiner „Männerwürde“ benutzt hat, einem Gedichte, welches billigerweise bloss in der Hempelschen Sammlung stehen sollte. Nur Goethe weiss auch hier dem Metrum einen, wenn auch nicht erhabenen, doch jedenfalls edlen und wahrhaft lyrischen Ton zu geben.

Als etwas specifisch Goethe'sches dürfen wir nun

auch eine bestimmte Modifikation der zweigliedrigen jambischen Periode betrachten, welche dadurch erreicht worden ist, dass der Nachsatz an Stelle eines katalektischen noch weiter zum brachykatalektischen verkürzt ist. Der Nachsatz sieht in dieser Umgestaltung genau wie eine jambische Tripodie aus, aber dem Rhythmus nach macht er durchaus auf die Geltung einer Tetrapodie Anspruch: der Vordersatz hat vier volle Takte, der Nachsatz füllt nur die drei ersten durch Silben, den vierten aber durch eine Pause aus. Der griechischen Poesie fehlt es an diesem Metrum, wir dürfen es als eine eigene Schöpfung unseres Volksgesanges aus dem 15. und 16. Jahrhundert ansehen.

Zwei brachykatalektische Perioden sind zu einer Strophe vereint in Goethe „Trost in Thränen", ohne Reim der Vordersätze:

Wie kommt's, dass du so traurig bist, | da Alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.
Und hab ich einsam auch geweint, | so ist's mein eig'ner Schmerz,
und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Goethe „Selbstbetrug":

Der Vorhang schwebet hin und her | bei meiner Nachbarin;
Gewiss sie lauschet überquer, | ob ich zu Hause bin —

Goethe „Novemberlied":

Dem Schützen, doch dem alten nicht, | zu dem die Sonne flieht. —

Goethe „Geistesgruss“:

Hoch auf dem alten Thurme steht | des Helden edler Geist. —

Goethe „Jägers Abendlied“:

Im Felde schleich' ich still und wild, | gespannt mein Feuerrohr. —

Goethe „Stiftungslied“:

Was gehst du, schöne Nachbarin, | im Garten so allein? —

Goethe „Gutmann und Gutweib“:

Und morgen fällt Sankt Martin's Fest, | Gutweib lieb ihren Mann. —

Mit viermaliger Wiederholung der brachykatalektischen Periode:

Goethe „der Fischer“:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll | ein Fischer sass daran,
sah nach dem Angel ruhevoll, | kühl bis an's Herz hinan.
Und wie er sitzt und wie er lauscht, | theilt sich die Fluth empor;
aus dem bewegten Wasser rauscht | ein feuchtes Weib hervor.

Goethe „Christel“:

Hab' oft einen dumpfen schweren Sinn, | ein gar so schweres Blut. —

Goethe „Kriegsglück“:

Verwünschter weiss ich nichts im Krieg, | als nicht blessirt zu sein. —

Wo Schiller brachykatalektische Perioden an-

wendet, da verbindet er die zweigliedrige mit einer dreigliedrigen Periode „Graf Eberhard der Greiner von Würtemberg“:

Ihr, ihr dort aussen in der Welt, | die Nasen eingespannt!
Auch manchen Mann, auch manchen Held, | im Frieden gut und stark im Feld | gebar' das Schwabenland.—

Mit einer Periode aus zwei akatalektischen und zwei katalektischen Tetrapodien schliesst Schiller die Strophen im „Gang nach dem Eisenhammer“:

Ein frommer Knecht war Fridolin, | und in der Furcht des Herrn
ergeben der Gebieterin, | der Gräfin von Savern.
Sie war so sanft, sie war so gut; | doch auch der Launen Uebermuth
hätt' er geeifert zu erfüllen | mit Freundlichkeit um Gottes Willen.

Ein brachykatalektischer Schluss mit vorausgehender Dipodie, die aber offenhar die Intention des Dichters zeigt, dass der Gesang diese zwei Takte zu einer längeren Reihe dehnen soll, in Goethes „Veilchen“:

Ein Veilchen auf der Wiese stand, | gebückt in sich und unbekannt; | es war ein herzigs Veilchen. |
Da kam eine junge Schäferin | mit leichtem Schritt und muntrem Sinn |
Daher, daher, | die Wiese her, und sang.

Die von uns in die letzte Zeile gestellten zehn Silben haben dieselbe rhythmische Ausdehnung wie

die der vorausgehenden Zeile: es wird der Recitirende bei den Wörtern „daher, daher", selbst ohne dass er es will, in einen den Gesang nachahmenden Vortrag verfallen. Es ist dies ein Fall, wo eine Tetrapodie nur durch vier sprachliche Silben ausgedrückt ist. Etwas ähnliches in der Schlussperiode von Goethes „Harfenspieler"; nur dass hier der Dipodie der Strophe („recht einsam sein") eine Reihe von drei Jamben in der Antistrophe entspricht („einsam im Grabe sein").

§. 56. Mit katalektischem Vordersatze.

Ist ein periodischer Vordersatz katalektisch gebildet, so dürfen wir uns hierfür, nach dem Vorgange der Alten, des Ausdrucks Prokatalexis bedienen, und im Falle zugleich der Nachsatz ein unvollständiger ist, des Terminus Dikatalexis. Lässt man für die im Vorausgehenden behandelte Periode:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ◡ –

eine Katalexis des Vordersatzes eintreten, so ergiebt sich die dikatalektische Form:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ◡ –

ein Metrum, welches in unserer deutschen Poesie zu ganz besonderem Ansehen gelangt ist. Nur einmal zwar treffen wir es bei Schiller, in einer aus zwei Perioden bestehenden Strophe ohne Reime der Vordersätze: „an den Frühling":

Willkommen, schöner Jüngling! | Du Wonne der Natur,
Mit deinem Blumenkörbchen | willkommen auf der Flur!

Und auch bei Goethe findet sich die zweigliedrige Periode dieser Art nicht grade häufig. Vier Perioden verbindet derselbe in dem „Bundesliede“:

In allen guten Stunden, | erhöht von Lieb und Wein,
soll dieses Lied verbunden | von uns gesungen sein!
Uns hält der Groll zusammen, | der uns hierher gebracht,
erneuert unsre Flammen, | er hat sie angefacht.

und in dem „glücklichen Gatten“:

Nach diesem Frühlingsregen, | den wir so warm erfleht. —

Bei den Neueren ist dies Metrum mit Reimlosigkeit der Vordersätze zu einem beliebten Balladenmaasse geworden, je vier Verse zu einer Strophe vereint. Uhland „Graf Eberhard der Rauschebart“:

Ist denn im Schwabenlande | verschollen aller Sang,
wo einst so hell vom Stauffen | die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, | warum vergisst er ganz
der tapf'ren Väter Thaten, | der alten Waffen Glanz?

Es ist dies eine Form, in welcher die Strophe des mittelalterlichen Nibelungenliedes zu einem geläufigeren neuhochdeutschen Maasse geworden ist: jener epische Vers des Mittelalters unterscheidet sich von dem neuhochdeutschen hauptsächlich dadurch, dass Hebungen und Senkungen innerhalb der einzelnen Reihe nicht continuirlich mit einander abwechseln, sondern dass dort willkührlich eine einzelne als

Hebung stehende Silbe die rhythmische Vertreterin eines ganzen Taktes sein kann, worüber in dem Abschnitte von den gemischten Rhythmen eingehender zu reden sein wird. Ausserdem können die Perioden der Nibelungenstrophe ihre Reihen auch mit einer Hebung ohne vorausgehenden Auftakt anlauten lassen. Hier in unserem modernen Metrum sind die freier gebildeten Perioden des mittelhochdeutschen Epos zu rein jambischen geworden, und somit ist denn diese Balladenstrophe genau dieselbe wie z. B. das Goethesche:

In allen guten Stunden | erhöht von Lieb und Wein —

oder wie das Schillersche:

Willkommen schöner Jüngling | du Wonne der Natur! —

Die Art und Weise, wie die Perioden hier von dem Dichter geschrieben werden, ist für die rhythmische Bedeutung ganz und gar gleichgültig: die Verszeile der zum rein jambischen Metrum modernisirten Nibelungenstrophe enthält zusammen einen Vordersatz und Nachsatz: nur aus dem einzigen Grunde, weil der Dichter hier sich mit Bewusstsein an das Nibelungenmaass anschliesst, wo unsere mittelalterlichen Dichter ähnlich, wie wir es S. 64. von den griechischen Dichtern bemerken mussten, die Manier einhielten, nicht am Ende der rhythmischen Reihe, sondern erst am Ende der Periode abzusetzen. Ob bloss die Nachsätze reimen oder auch die Vorder-

sätze durch den Reim verbunden sind, ist wiederum für das Metrum etwas durchaus unwesentliches. Oder wer möchte die Meinung hegen, dass das Uhland'sche Metrum im „Schenk von Limburg“ ein andres sei als im „Graf Eberhard“, ein anderes aus dem Grunde, weil Uhland hier auch die Vordersätze reimt und mit den Nachsätzen nicht in dieselbe Zeile schreibt:

„Zu Limburg auf der Veste
da wohnt ein edler Graf,
den keiner seiner Gäste
jemals zu Hause traf.
Er trieb sich allerwegen
Gebirg und Wald entlang;
kein Sturm und auch kein Regen
verleidet' ihm den Gang.“

Dass die antike eben so wie die moderne Nibelungenperiode aus Reihen von vier Takten und nicht aus drei Takten besteht, sollte nach dem, was Simrock darüber gesagt, nicht mehr zweifelhaft sein. Warum können wir denn nicht festhalten, dass eine Tetrapodie keinesweges immer eine akatalektische zu sein braucht, dass sie ebensogut auch eine katalaktische und eine brachykatalektische sein kann? Und gleichsam zur Erinnerung, dass wir den Rhythmus der Nibelungenstrophe in keiner Weise misskennen sollen, haben die Nibelungendichter die Eigenthümlichkeit beobachtet, dass sie als Schlussglied der Strophe häufig

eine akatalektische statt einer brachykatalektischen Form gebrauchen. Auch Goethe hat in seinen aus dreigliedrigen Perioden bestehenden Strophen den akatalektischen statt eines brachykatalektischen Schlusses angewandt in „Blinde Kuh“:

O liebliche Therese! | wie wallet gleich in's Böse | dein off'nes Auge sich!
Die Augen zugebunden, | hast du mich schnell gefunden, | und warum fingst du eben mich?

In den übrigen dreigliedrigen Perioden Goethes ist auch der Schluss brachykatalektisch. „Musensohn“:

Durch Feld und Wald zu schweifen, | mein Liedchen weg zu pfeifen, | so gehts von Ort zu Ort,
und nach dem Takte reget | und nach dem Maass beweget | sich Alles immer fort.

Die nämlichen zwei Perioden vereinigt Uhland zu einer Strophe in den „Zufriedenen“:

Ich sass bei meiner Linde mit meinem trauten Kinde, | wir sassen Hand in Hand;
kein Blättchen rauscht im Winde, die Sonne schien gelinde | herab auf's stille Land.

In Goethes „Schäfer“ sind vier auf einander folgende dreigliedrige Perioden durch gemeinsamen Reim der Nachsätze vereint:

Es war ein fauler Schäfer, | ein rechter Siebenschläfer, | ihn kümmerte kein Schaf.
Ein Mädchen konnt' ihn fassen: | da war der Tropf verlassen, | fort Appetit und Schlaf!

Es trieb ihn in die Ferne, | des Nachts zählt er die
Sterne, | er klagt' und härmt sich brav.
Nun da sie ihn genommen, | ist alles wiederkommen, |
Durst, Appetit und Schlaf.

In dem Gedichtchen „März“ lässt Goethe auf eine zweigliedrige eine dreigliedrige Periode folgen, die letztere ist so gebildet, dass Goethe ihren Vordersatz in jeder Strophe mit denselben Worten wiederholt. Sonst bleibt eine solche Repetition einer Reihe dem Componisten überlassen.

„*Es ist ein Schnee gefallen, | denn es ist noch nicht Zeit,*
dass von den Blümlein allen, | d a s s v o n d e n B l ü m-
l e i n a l l e n | wir werden hoch erfreut.

Die zweigliedrige brachykatalektische Periode der in Rede stehenden Bildung lässt sich mit dikatalektischen Perioden gleicher Reihenzahl verbinden. Gehen die letzteren voraus, so macht das einen ähnlichen Eindruck, als wenn wir eine einzige brachykatalektische Periode von vielen Vordersätzen vor uns hätten, namentlich dann, wenn in die Mitte der dikatalektischen Periode ein hervortretender Sinnesabschnitt fällt. Goethe „Wer kauft Liebesgötter?“:

Von allen schönen Waaren, | zu Markte hergefahren,
wird keine mehr behagen, | als die wir euch getragen
aus fremden Ländern bringen. | O höret, was sie singen,
und seht die schönen Vögel! | sie stehen zum Verkauf.

O seht das kleine Täubchen, | das liebe Turtelweibchen!
Die Mädchen sind so zierlich, | verständig und manierlich;
sie mag sich gerne putzen | und eure Liebe nutzen.
Der kleine zarte Vogel, | er steht hier zum Verkauf.

§. 57.

Ist in einer zweigliedrigen jambischen Periode nicht blos der Nachsatz, sondern auch der Vordersatz brachykatalektisch, so können wir dieselbe eine dibrachykatalektische nennen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die natürliche Reimform ist hier die, dass Vorder- und Nachsatz ein und derselben Periode durch den Reim verbunden sind. In dieser Form diente sie hauptsächlich als Strophenschluss. Goethe in „Frech und Froh" verbindet sie mit einer dikatalektischen (aus katalektischem Vorder- und katalektischem Nachsatze bestehenden Periode):

Mit Mädchen sich vertragen, | mit Männern 'rumgeschlagen,
und mehr Kredit als Geld, | so kommt man durch die Welt.

Mit vielem lässt sich schmausen, | mit wenig lässt sich hausen;
dass wenig Vieles sei, | schafft nur die Lust herbei:

Will sie sich nicht bequemen, | so müsst ihr's eben nehmen;
will einer nicht vom Ort, | so jagt ihn grade fort.

Die zweite Periode einer jeden Strophe könnte, wenn man blos die Sylben jeder Reihe zählt, aus zwei vollständigen jambischen Tripodien zu bestehen scheinen, aber die Verbindung derselben mit der vorausgehenden Periode, die entschieden aus katalektischen Tetrapodien besteht, zeigt, dass auch die scheinbaren Tripodien dem Rhythmus nach tetrapodisch zu messen sind. (Der vierte Takt der Reihe ist durch eine Pause statt durch Sylben ausgedrückt.)

§. 58.

Die in den eben vorhergehenden §.§. besprochene Periode, welche eine jambisch-katalektische Tetrapodie zum Vordersatze und eine brachykatalektische Tetrapodie zum Nachsatze hat, können wir, einerlei ob blos die Nachsätze oder auch die Vordersätze reimen, und ob sie in eine oder zwei Zeilen geschrieben wird, als die jambische Nibelungen-Periode bezeichnen. Eine ebenso grosse, ja noch grössere Rolle hat in unserer deutschen Poesie ein Metrum gespielt, welches die direkte Umkehrung der jambischen Nibelungen-Periode ist. Die Umkehrung besteht darin, dass die brachykatalektische Tetrapodie, welche in der Nibelungen-Periode den Nachsatz bildet, der Vordersatz wird, und dass die katalektische Tetrapodie die dort als Vordersatz fungirt, die Stellung des Nachsatzes übernimmt:

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Rückert in „Verjüngung“:

Alt war ich, und der Nacht | klagt' ich's durch Trauerlieder;
da hab' ich dein gedacht, | und jung bin ich nun wieder.

Lob sei und Dank dem Herrn! | Um was ich je gebeten,
es ist ein heller Stern | mir noch an's Grab getreten.

Der Becher voll Rubin, | das Herz voll Rosenfunken,
so glüh' ich, bis ich bin | in Asche still versunken.

Du junger Rosenstrauch, | wie ist es dir gelungen?
Du hast mit Frühlingshauch | dies Winterherz durchdrungen.

Noch einmal fliesst Krystall | in meines Lieds Accorden,
weil ich die Nachligall | in deinem Laub geworden.

Je zwei der genannten Perioden mit Reimverbindung sowohl der Vorder- wie der Nachsätze bilden eine Strophe. Dass die einzelne Periode in Wahrheit hier eine Umkehrung der jambischen Nibelungen-Periode ist, ist um so klarer, als sich z. B. in der vierten der vorstehenden Strophen ohne irgend eine Aenderung des Sinnes die Vorder- und Nachsätze vertauschen lassen, und dann zur echten Nibelungen-Periode, in der auch die Vordersätze gereimt sind, umgestaltet werden:

Wie ist es dir gelungen, | du junger Rosenstrauch?
dies Winterherz durchdrungen | hast du mit Frühlingshauch.

Die umgekehrte Nibelungen-Periode ist ein sehr

alter, aber kein ursprünglich deutscher Vers. Er ist das nationale Metrum der Franzosen schon in der Periode des Altfranzösischen und führt nach dem Dichter Alexander von Paris, der in demselben das Epos „Alexandre le grand“ verfasste (aus dem 12. Jahrhunderte), den Namen des alexandrinischen Verses. Bis auf den heutigen Tag ist er das Lieblingsmaass der französischen Poesie geblieben, nicht blos für die erzählende, sondern auch für die dramatische Dichtung. Bei der Nachahmung französischen Wesens wurde er zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch von den deutschen Poeten gleichsam auf den Thron erhoben und hat hier bis auf Lessings Zeit die Oberherrschaft in den metrischen Formen geführt, in der didaktischen, dramatischen und streng genommen auch in der eigentlich lyrischen Poesie.

Die Franzosen reimen blos die Nachsätze und schreiben seit alter Zeit die beiden Glieder der Periode in eine einzige Zeile. Ebenso auch die deutschen Nachbildner.

Körner in seinem Lustspiel „die Gubernante“;

„Sie haben schon so oft uns ihre Gunst bewiesen,
wir dürfen Sie mit Recht als zweite Mutter grüssen“.
„Was uns in dieser Welt nur schön und gut begegnet,
von Ihnen kam's, es war von Ihrer Hand gesegnet“.
„Drum lebt die Dankbarkeit klar in des Herzens Tiefe. —
O, nur ein gutes Wort!“ „Und nach dem Wort —
die Briefe“.

Es bedarf keines weiteren Nachweises, dass diese Alexandriner genau dieselbe Periode sind, wie die obige Periode Rückerts, trotzdem dass in derselben auch die Vordersätze gereimt und die Nachsätze in eine andere Zeile als der Vordersätze geschrieben sind.

Um grössere Mannigfaltigkeit zu erreichen, pflegen namentlich neuere Nachbildner des französischen Alexandriners dies Metrum mit der um eine Sylbe kürzeren dikatalektischen Periode abwechseln zu lassen. So Körner in dem vorher angeführten Stücke:

Das junge arge Volk wird alle Tage schlimmer;
das greift nur nach dem Schein, und freut sich nur am Schimmer.
Die Männer wälzen sich gemächlich durch die Welt,
wer am bequemsten liegt, der ist der grösste Held;
erst kommt ihr liebes Ich, dann kommt es noch einmal,
und dann das Uebrige aus ihrem Bildersaal.
Wer noch will artig sein, und höflich und galant,
der wird ein armer Wicht, ein Wasserkopf genannt;
wer aber jeden Kreis der Sitte frech zerschmettert,
heisst ein Genie, und wird bewundert und vergöttert.

Haller lässt in seinen „Alpen" viermal auf einen Alexandriner eine dibrachykatalektische Periode folgen und vereint diese Verbindung mit zwei schliessenden Alexandrinern zu einer aus zehn Perioden bestehenden Strophe:

Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten!
Nicht zwar ein Dichterreich voll fabelhafter Pracht.
Wer misst den äussern Glanz scheinbarer Eitelkeiten,
wann Tugend Müh' zur Lust, und Armuth glücklich macht?
Das Schicksal hat euch hier kein Tempe zugesprochen,
die Wolken die ihr trinkt, sind schwer von Reif und Strahl;
der lange Winter kürzt des Frühlings späte Wochen,
und ein verewigt Eis umringt das kühle Thal;
doch eurer Sitten Werth hat alles das verbessert,
der Elemente Neid hat euer Glück vergrössert.

Woran mag es liegen, dass der Alexandriner so leicht den Eindruck der Monotonie auf uns macht, während wir bei seiner Umkehrung, der jambischen Nibelungen-Periode, dies keineswegs empfinden? Auch in der Nibelungen-Periode ist jede ihrer beiden Reihen eine unvollständige Tetrapodie grade wie beim Alexandriner. Der Unterschied beruht blos darin, dass dort die kürzere Pause, in die Mitte, die längere Pause an's Ende der Periode fällt, hier im Alexandriner aber umgekehrt die längere Pause in die Mitte, die kürzere ans Ende; und dies letztere scheint unserem rhythmischen Gefühle weniger natürlich zu sein, denn die grössere Pause ist bei einem grösseren rhythmischen Abschnitte das geeignetere. Selbstverständlich kann die kunstmässige Recitation den vollen Pausengehalt ebenso wenig im Alexandriner wie in der Nibelungen-

Periode hervortreten lassen: wo der Sinn continuirliche Aneinanderreihung der Worte verlangt, werden sich die Glieder der Periode sogar ohne jegliche Pause aneinanderschliessen müssen — die besten und fliessendsten Alexandriner werden aber immer diejenigen sein, welche auch am Ende ihres rhythmischen Vordersatzes irgend einen Abschnitt des Sinnes darbieten.

II.

Compositionen aus jambischen Tripodien.

§. 59.

Wesshalb die aus drei Jamben bestehenden Reihen in den vorher besprochenen Compositionen nicht als tripodische, sondern als brachykatalektisch-tetrapodische Reihen angesehen werden müssen, wird hinlänglich klar geworden sein. Nur da bilden solche Reihen auch dem Rhythmus nach eine wirkliche Tripodie, wo auch die benachbarten Reihen entschieden auf einen tripodischen Rhythmus hinweisen. Derartige Dichtungen aber gehören zu den seltensten von allen.

Perioden aus tripodischen Gliedern haben eine dreifache Form.

I. Der Vordersatz ist eine akatalektische, der Nachsatz eine katalektische Tripodie.

◡ — ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡

Göthe „Sicilianisches Lied“ (eine einzige Strophe aus vier Perioden ohne Reim):

Ihr schwarzen Aeugelein! | Wenn ihr nur winket,
es fallen Häuser ein, | es fallen Städte;
und diese Leinenwand | vor meinem Herzen —
bedenk' doch nur einmal — | die sollt' nicht fallen!

Goethe „Mignon“ (mit gleichem Reime für die Vordersätze und ebenso für die Nachsätze der sämmtlichen Perioden des Gedichts):

Nur wer die Sehnsucht kennt, | weiss, was ich leide!
Allein und abgetrennt | von aller Freude,
seh ich an's Firmament | nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt, | ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt, | mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt, | weiss, was ich leide.

II. Der Vordersatz ist eine katalektische, der Nachsatz eine brachykatalektische Tripodie:

◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ —

Goethe „Gefunden“ (Strophen aus zwei Perioden dieser Art):

Ich ging im Walde | so für mich hin,
und nichts zu suchen, | das war mein Sinn.

Im Schatten sah' ich | ein Blümchen stehn,
wie Sterne leuchtend | die Aeuglein schön.

Ich wollt' es brechen, | da sagt es fein:
Soll ich zum Welken | gebrochen sein?

Dieselben Strophen in Goethe's „Mailied“:

Wie herrlich leuchtet | mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne! | wie lacht die Flur!

Strophen aus acht Perioden dieser Form in Goethes „Frühling übers Jahr“:

Das Beet, schon lockert | sich's in die Höh!
Da wanken Glöckchen, | so weiss wie Schnee;
Safran entfaltet | gewalt'ge Gluth,
Smaragden keimt es | und keimt wie Blut.
Primeln stolziren | so naseweis,
schalkhafte Veilchen, | versteckt mit Fleiss;
was auch noch alles | da regt und webt,
genug, der Frühling, er wirkt und lebt.

In freier Composition wendet Goethe diese Reihen in „rastloser Liebe“ an.

III. Sowohl Vorder- wie Nachsätze sind katalektische Tripodien:

◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — ◡

Goethe „im Vorübergehen“ (die mittleren Strophen):

Ich wollt' es brechen, | da sagt es schleunig:
Ich habe Wurzeln, | die sind gar heimlich.

Im tiefen Boden | bin ich gegründet;
Drum sind die Blüthen | so schön geründet.

Ich kann nicht liebeln, | ich kann nicht schranzen;
musst mich nicht brechen, | musst mich verflanzen.

Uhland „seeliger Tod“ (ohne Reim):

Gestorben war ich | vor Liebeswonne;
begraben lag ich | in ihren Armen;
erwecket ward ich | von ihren Küssen;
den Himmel sah ich | in ihren Augen.

Platen im „Schatz des Rhampsinit“:

Des Bruders Todtschlag | erhöht Nitokris,
und doch vergisst sie, | den argen Mord nicht.
Sie lässt ein Haus bau'n | im Erdenschooss tief,
die Mörder lädt sie | zum dunkeln Wohnsitz etc.

III.

Compositionen aus jambischen Pentapodien.

§. 60.

Dass jambisch-tripodische Compositionen so selten sind kann nicht auffallen; waren doch auch trochäische Tripodien kaum häufiger. Aber auch die aus jambischen Tetrapodien gebildete Reihe war, wenigstens in der zunächst liegenden einfachsten Form, wo der Vordersatz akatalektisch, der Nachsatz katalektisch ist, keineswegs ein mit besonderer

Vorliebe gepflegtes Metrum, wie dies bei der analogen trochäischen Bildung der Fall war. Nur dann, wenn mit den jambischen Tetrapodien sich katalektische Formation verbindet, sind sie häufiger. Aber selbst dann sind sie zu keinem eigentlich lyrischen Metrum geworden. Schon im Eingange der Behandlung des jambischen Rhythmus mussten wir darauf hinweisen, dass dieser mit dem Auftakte beginnenden Taktform ein grösserer Umfang der Reihe gewissermassen natürlich ist. Durch die der ersten Hebung vorausgehende Senkung nimmt der rhythmische Gang gleichsam einen Anlauf, der ihn zu einer grösseren Kraft befähigt und ihn über ein umfassenderes Gebiet als die Tetrapodie zu herrschen ermächtigt.

Von allen lyrischen Jamben sind die pentapodischen die häufigsten und zwar in einer Periodenform, welche genau dem jambischen Nibelungen-Metrum entspricht. *Der Vordersatz der Periode ist katalektisch, der Nachsatz brachykatalektisch gebildet:*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Wie die meisten brachykatalektischen Perioden ist auch diese pentapodisch-jambische den Griechen nicht geläufig. Die griechische Poesie kennt allerdings Reihen, welche im Vordersatze unserer Periode entsprechen, aber die alten Theoretiker nennen

sie nicht eine brachykatalektische Pentapodie, sondern eine hyperkatalektische Tetrapodie oder ein hyperkatalektisches Dimetron. Schon pag. 34 ist auf diese Nomenklatur hingedeutet worden. Sie besagt, dass eine solche Reihe einen Taktheil mehr hat als ihr legitimes Maass (das tetrapodische) zulassen würde. Gewöhnlich folgt auf eine solche Reihe eine mit einem schweren Takttheile beginnende, wie z. B. in der Alcäischen Strophe:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

und hier ist das Wort hyperkatalektisch in seinem völligen Rechte, denn die überschüssige Senkung der jambischen Reihe ist eben der Takttheil, welcher sich unmittelbar an die Hebung des folgenden Taktes anschliesst, so dass also die Hebungen und Senkungen in fortwährender Continuität stehen. Es fehlt in der griechischen Poesie aber auch nicht an solchen Fällen, wo auf die hyperkatatektisch-jambische Reihe wiederum ein mit der Senkung beginnender Takt folgt. Alsdann folgen dem Worttexte nach zwei Senkungen ohne eine dazwischen stehende Hebung aufeinander, deren Stelle aber durch eine rhythmische Pause von kleinerer oder grösserer Ausdehnung ausgefüllt wird.

Dies letztere ist nun die fast allgemeine Form der deutschen Gedichte. In der Periode

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

fehlt dem Vordersatze die schliessende Hebung, die durch eine Pause zu ergänzen ist, eine Pause, welche demselben den Umfang einer vollen Pentapodie giebt. Es ist für unser rhythmisches Gefühl ein nothwendiges Erforderniss, dass bei continuirlicher Wiederkehr solcher Perioden auch der Nachsatz denselben Taktumfang, wie der Vordersatz habe; die vier Jamben des Nachsatzes werden daher dem Rhythmus nach keine Tetrapodie, sondern ebenfalls eine Pentapodie sein, wenn auch der ausdrucksvolle Vortrag sich in manchen Stellen über das genaue Einhalten der Pause am Schlusse der Periode hinwegsetzen darf.

§. 61.

Wie beliebt diese Perioden in der Lyrik sind, werden wir sofort bei einer Durchmusterung der bei Schiller und der im ersten Theile von Goethe's Gedichtsammlung vorkommenden Compositionen dieser Art erkennen. Sie sind hier beinahe ebenso zahlreich, wie die katalektisch-trochäischen Perioden.

Strophen aus zwei zweigliedrigen Perioden enthält Goethe's „am Flusse“:

Verfliesset, vielgeliebte Lieder, | zum Meere der Vergessenheit!
Kein Knabe sing' entzückt euch wieder, | kein Mädchen in der Blüthezeit.

Ihr sanget nur von meiner Lieben, | *nun spricht sie meiner Treue Hohn.*
Ihr war't in's Wasser eingeschrieben; | *so fliesst denn auch mit ihm davon.*

Goethe „an die Entfernte“:

So hab' ich wirklich dich verloren? | *bist du, o Schöne, mir entflohn?* ||

Goethe „Mignon“:

So lasst mich scheinen, bis ich werde, | *zieht mir das weisse Kleid nicht aus.* ||

Goethe „Mit einem goldenen Halskettchen“:

Dir darf dies Blatt ein Kettchen bringen, | *das ganz zur Biegsamkeit gewöhnt.* ||

Goethe „Der Abschied“:

Zu lieblich ist's ein Wort zu brechen, | *zu schwer die wohlerkannte Pflicht.* ||

In der letzten von den vier Strophen dieses Gedichtes verfährt Goethe wie Schiller in seinen pentapodisch-trochäischen Compositionen: er mischt längere Reihen ein, als zweite Reihe eine akatalektische Pentapodie und an dritter Stelle einen Alexandriner.

Schiller „Das Glück und die Weisheit“:

Entzweit mit einem Favoriten, | *floh einst Fortun' der Weisheit zu.* ||

Die beiden ersten Strophen haben zur Schlussreihe statt vier blos drei Trochäen.

Schiller „Das Mädchen aus der Fremde“:

In einem Thal bei armen Hirten | erschien mit jedem jungen Jahr. ||

Schiller „Parabeln und Räthsel Nr. I“:

Von Perlen baut sich eine Brücke | hoch über einen grauen See; ||

Ebendaselbst Nr. III:

Auf einer grossen Weide gehen | viel Tausend Schafe silberweiss: ||

Ebendaselbst Nr. IX:

Wir stammen unser sechs Geschwister | von einem wunderbaren Paar, ||

Strophen aus 4 Perioden bei Goethe „der Müllerin Verrath“:

Woher der Freund so früh und schnelle, | da kaum der der Tag im Osten graut?
Hat er sich in der Waldcapelle, | so kalt und frisch es ist, erbaut?
Es starret ihm der Bach entgegen; | mag er mit Willen barfuss geh'n?
Was flucht er seinen Morgensegen | durch die beschneiten wilden Höhn?

Goethe „wahrer Genuss“:

Umsonst, dass du, ein Herz zu lenken, | des Mädchens Schooss mit Gelde füllst; ||

Goethe „Brautnacht“:

Im Schlafgemach, entfernt vom Feste, | sitzt Amor dir getreu und bebt. ||

Goethe „Willkommen und Abschied“:

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde! | es war gethan fast eh' gedacht; ||

Schiller „Das Geheimniss“:

Sie konnte mir kein Wörtchen sagen, | zu viele Lauscher waren wach; ||

Schiller „Die Ideale“:

So willst du treulos von mir scheiden, | mit deinen holden Phantasien, ||

Schiller „Parabeln Nr. 6“:

Kennst du das Bild auf zartem Grunde, | es giebt sich selber Licht und Glanz, ||

Strophen aus 6 Perioden, bei Schiller „Parabeln Nr. 13.“:

Ein Vogel ist es und an Schnelle | buhlt es mit eines Adlers Flug;
ein Fisch ist's und zertheilt die Welle, | die noch kein gröss'res Unthier trug;
ein Elephant ist's, welcher Thürme | auf seinem schweren Rücken trägt;
der Spinnen kriechendem Gewürme | gleicht es, wenn es die Füsse regt;
und hat es fest sich eingebissen | mit seinem spitz'gen Eisenzahn,
so steht's gleich wie auf festen Füssen | und trotzt dem wüthenden Orkan.

Unsere übrigen Dichter sind diesen brachykatalektisch-pentapodischen Perioden mindestens

ebenso sehr, wie Goethe und Schiller, zugethan. Man darf wohl sagen, dass wenn bei einem Dichter irgend ein lyrischer Gedanke in Wort und Metrum übergeht, dass es dann in erster Instanz zwei Metra sind, für deren eines der Dichter sich entcheiden wird, entweder trochäische Tetrapodien oder die vorliegenden jambischen Pentapodien mit brachykatalektischem Schlusse. Es sind dies die vulgärsten und nationalsten Metra der deutschen Lyrik und wiederum von einander durch einen bestimmten mit dem jedesmaligen Inhalt und Gedankengange im nächsten Zusammenhange stehenden Ton, — oder, um uns eines bei den griechischen Theoretikern üblichen Ausdrucks zu bedienen, durch ein bestimmtes Ethos von einander geschieden. Das Ethos beider Metra ist freilich kein so specifisches, wie bei den trochäischen Pentapodien, und lässt sich weniger leicht, wie dort, auf eine bestimmte Wortformel zurückführen. Jacob Grimm vergleicht einmal den Eindruck, welchen unsere Vokallaute in uns hervorrufen, mit dem der Farben. So möchte man auch sagen, dass die trochäischen Tetrapodien, wie sie von unseren Dichtern verwandt werden, an den Eindruck des Rothen, die brachykatalektisch-pentapodischen Jamben dagegen an den eines tiefen Blau gemahnten; jene haben ein erregteres, rascher pulsirendes Leben, das wesentlich der Aussenwelt zugekehrt ist, hier ist der Pulsschlag

ruhiger und die Seele sucht sich in sich selber zu vertiefen.

§. 62. Drei- und mehrgliedrige Perioden.

Auch Perioden aus zwei katalektischen Vordersätzen und einem brachykatalektischen Nachsatze gehören keineswegs zu den seltenen Bildungen. Strophen aus zwei dreigliedrigen Perioden dieser Art bei Schiller im „Ringe des Polykrates“:

Er stand auf seines Daches Zinnen, | er schaute mit vergnügten Sinnen | auf das beherrschte Samos hin.
„Dies alles ist mir unterthänig“, | begann er zu Aegytens König, | „gestehe, dass ich glücklich bin“. —

„Du hast der Götter Gunst erfahren! | Die vormals deines gleichen waren, | sie zwingt jetzt deines Scepters Macht.
Doch einer lebt noch, sie zu rächen! | Dich kann mein Mund nicht glücklich sprechen, | so lang des Feindes Auge wacht“.

Ebenso Goethe „Glück im Traume“:

Du hast uns oft im Traum gesehen | zusammen zum Altare gehen, | und dich als Frau und mich als Mann.
Oft nahm ich wachend deinem Munde, | in einer unbewachten Stunde, | so viel man Küsse nehmen kann.

Von jüngeren Dichtern sei als Beispiel dieser Composition Uhland's „Untreue“ angeführt:

Dir ist die Herrschaft längst gegeben | in meinem Liede, meinem Leben; | nur diese Nacht, o welchen Traum.—
O lass das schwere Herz mich lösen! | es sass ein fremd verschleiert Wesen | dort unter unsrer Liebe Baum.

Wo wie bei einer solchen Composition die aus fünftehalb Jamben bestehenden Reihen um das doppelte vor den aus blos vier Jamben bestehenden prävaliren, wird wohl Niemand ein Bedenken tragen auch in den letzteren pentapodische Reihen zu erkennen. Es ist hier kaum anders möglich, als dass man jedesmal am Ende der längeren Periode eine eintaktige Pause einhält. Bei der kürzeren bloss zweigliedrigen Periode wird man die Pause am Ende des Nachsatzes öfter unbeachtet lassen, dennoch aber sind die Elemente der zweigliedrigen nicht blos der Sylbenform, sondern auch dem Rhythmus nach genau dieselben wie die der dreigliedrigen.

Zwei dreigliedrige Perioden hat Schiller mit zwei zweigliedrigen verbunden in den Strophen „an Demoiselle Slevoigt":

Zieh', holde Braut, mit unserm Segen, | zieh' hin auf Hymens Blumenwegen! | Wir sahen mit entzücktem Blick
Der Seele Anmuth sich entfalten, | die jungen Reize sich gestalten, | und blühen für der Liebe Glück.
Dein schönes Loos, du hast's gefunden; | es weicht die Freundschaft ohne Schmerz
dem süssen Gott, der dich gebunden; | er will, er hat dein ganzes Herz.

Auch an grösseren als dreigliedrigen Perioden fehlt es nicht. Ein Beispiel davon giebt Goethe's „lebendiges Angedenken“:

Der Liebsten Band und Schleife rauben, | halb mag sie zürnen, halb erlauben, | euch ist es viel, ich will es glauben, | und gönn' euch solchen Selbstbetrug:
Ein Schleier, Halstuch, Strumpfband, Ringe | sind wahrlich keine kleinen Dinge; | allein mir sind sie nicht genug.

Lebend'gen Theil von ihrem Leben, | ihn hat nach leisem Widerstreben, | die Allerliebste mir gegeben, | und jene Herrlichkeit wird nichts.
Wie lacht' ich alter Trödelwaare! | Sie schenkte mir die schönen Haare, | den Schmuck des schönsten Angesichts.

Die letzte von den beiden Perioden einer jeden Strophe ist dreigliedrig wie die im vorausgehenden aufgeführten, die erste aber besteht aus vier Gliedern, aus drei auf denselben Reim ausgehenden Vordersätzen und einem vierten Gliede als Nachsatze. Die Identität des Reimes soll hier sichtlich die drei ersten Reihen der Strophe sowohl in eine innigere Beziehung zu einander als auch in einen gemeinsamen Gegensatz zu der darauffolgenden um eine Sylbe kürzeren Reihe bringen; und dies erlaubt nicht die vier ersten Reihen als zwei zweigliedrige Perioden aufzufassen:

Lebend'gen Theil von ihrem Leben, | ihn hat nach leisem Widerstreben
die Allerliebste mir gegeben, | und jene Herrlichkeit wird nichts.

§. 63.

Im Ganzen giebt es vier verschiedene Arten zweigliedriger Perioden, deren Vorder- und Nachsatz aus einer unvollständigen jambischen Pentapodie besteht.

I. Der Vordersatz katalektisch, der Nachsatz brachykatalektisch.

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Dies ist die vulgärste Form, von der §. 60 und §. 61 die Rede war.

II. Sowohl der Vordersatz wie der Nachsatz ist katalektisch.

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

„Zum Kampf der Wagen und Gesänge, | der auf Corinthus Landesenge“.

III. Der Vordersatz ist brachykatalektisch, der Nachsatz katalektisch.

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Dies ist die Umkehrung von I, was dort Vordersatz war, ist hier zum Nachsatze geworden u. s. w.

„Mein Mädchen ward mir ungetreu, | das machte mich zum Menschenhasser“.

IV. Der Vordersatz wie der Nachsatz ist brachykatalektisch.

◡ – ◡ – ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –

„Den diese altberühmte Stadt | gewiss besonders nöthig hat“.

Eine Periode dieser vierten Art hat genau dieselbe Sylbenzahl und Sylbenbeschaffenheit wie das akatalektische jambische Tetrametron z. B.:

„Schon war gesunken in den Staub | der Sassaniden alter Thron“.

Doch werden die Reihen einer solchen Periode nicht als akatalektische Tetrapodien, sondern als brachykatalektische Pentapodien aufzufassen sein, wenn sie mit solchen Reihen, welche unzweideutig einen pentapodischen Rhythmus haben, verbunden sind.

Es würde zweckmässig sein für diese vier verschiedenen Arten auch verschiedene termini technici zu haben. Die Metrik ist leider von allen Disciplinen diejenige, die sich am wenigsten gestatten darf, neue Namen zu bilden und zwar aus dem Grunde, weil sie ein für allemal auf die von den griechischen Metrikern überlieferte Nomenklatur angewiesen ist. Diese aber weiss von jambischen Pentapodien, die in unserer modernen Metrik so mannigfachen Formenreichthum darbieten, fast gar nichts. (Vergl. was wir oben §. 60 von den hyperkatalektischen Tetrapodien gesagt haben.) Unter

der Voraussetzung, dass sowohl die Vorder- als auch die Nachsätze der in Rede stehenden vier Perioden unvollständig sind, dürfte es indess erlaubt sein, die erste Form eine *brachykatalektische* (Vordersatz katalektisch, Nachsatz brachykatalektisch) zu nennen, die zweite Form eine *dikatalektische* (Vordersatz und Nachsatz katalektisch) die dritte (die Umkehrung der brachykatalektischen) eine *probrachykatalektische*, die vierte (Vorder- und Nachsatz brachykatalektisch) eine *dibrachykatalektische*. Man macht zwar neuerdings den Versuch auch selbst für die griechische Metrik die von den Alten überlieferten Ternimologien als eine lästige Fessel abzuwerfen und lieber die metrisch-rhythmischen Begriffe unbezeichnet zu lassen, aber wenn ein solcher Versuch sich durchführen liesse, so würde dies der metrischen Wissenschaft im höchsten Grade zum Nachtheile gereichen und mit den Worten würden hier nothwendig auch die Begriffe untergehen.

§. 64.

Wir haben nunmehr die drei letzten Formen in unserer Poesie nachzuweisen.

Zu continuirlichen Compositionen wird von ihnen schwerlich eine andere als die probrachykatalektische angewandt:

∪ – ∪ – ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪

Zwei solcher Perioden sind zu einer Strophe vereint in Goethe's „Harfenspieler“ (am Ende der ersten Strophe ist eine dreisylbige Taktform unter die zweisylbigen eingemischt „ihr himmlischen Mächte“):

Wer nie sein Brod in Thränen asz, | wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend sass, | der kennt euch nicht ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt in's Leben uns hinein, | ihr lasst den Armen schuldig werden,
dann überlasst ihr ihn der Pein: | denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ebenso Goethe „Rettung“:

Mein Mädchen ward mir ungetreu: | das machte mich zum Freudenhasser. ||

Vier Perioden vereint zu einer Strophe „des Dichters Abendgang“ von Uhland:

Ergehst du dich im Abendlicht | (das ist die Zeit der Dichterwonne),
so wende stets dein Angesicht | zum Glanze der gesunknen Sonne!
In hoher Feier schwebt dein Geist, | du schauest in des Tempels Hallen,
wo alles heil'ge sich erschleusst, | und himmlische Gebilde wallen.

Wird eine probrachykatalektische Periode mit einer brachykatalektischen verbunden so tritt chia-

stische Reihenverbindung ein. Dies ist in Goethe's „Vorklage“ der Fall, in der ersten und dritten Strophe, während die zweite blos aus brachykatalektischen Perioden besteht:

Wie nimmt ein leidenschaftlich Stammeln | geschrieben sich so seltsam aus!
Nun soll ich gar von Haus zu Haus | die losen Blätter alle sammeln.

Was eine lange weite Strecke | im Leben von einander stand,
das kommt nun unter Einer Decke | dem guten Leser in die Hand.

Doch schäme dich nicht der Gebrechen, | vollende schnell das kleine Buch;
die Welt ist voller Widerspruch, | und sollte sich's nicht widersprechen?

Die dikatalektischen Perioden sind mit vorausgehenden brachykatalektischen verbunden in Schiller's „Parabeln und Räthsel“ XII:

Ich drehe mich auf einer Scheibe, | ich wandle ohne Rast und Ruh.
Klein ist das Feld, das ich umschreibe, | du deckst es mit zwei Händen zu —
doch brauch' ich viele tausend Meilen, | bis ich das kleine Feld durchzogen,
flieg' ich gleich fort mit Sturmeseilen, | und schneller als der Pfeil vom Bogen.

Dibrachykatalektische Perioden verbinden sich

am natürlichsten mit vorausgehenden dikatalektischen. Goethe „der Rattenfänger“:

Ich bin der wohlbekannte Sänger, | der vielgereiste Rattenfänger,
den diese altberühmte Stadt | gewiss besonders nöthig hat.
Und wären's Ratten noch so viele, | und wären Wiesel mit im Spiele:
Von allen säubr' ich diesen Ort, | sie müssen mit einander fort.

Auf je eine dikatalektische folgt ein dibrachykatalektische Pentapodienperiode. In seinen „Kranichen des Ibykus“ fügt Schiller der dikatalektischen und dibrachykatalektischen noch zwei brachykatalektische Perioden hinzu:

Zum Kampf der Wagen und Gesänge, | der auf Corinthus Landesenge
der Griechen Stämme froh vereint, | zog Ibykus der Götterfreund.
Ihm schenkte des Gesanges Gabe, | der Lieder süssen Mund Apoll;
so wandert er am leichten Stabe | aus Rhegium des Gottes voll.

Zu der wechselnden Folge einer dibrachykatalektischen und einer dikatalektischen Periode treten in Schillers „Kampf mit dem Drachen“ noch zwei probrachykatalektische Perioden als Schluss der Strophe hinzu:

Was rennt das Volk, was wälzt sich dort | die langen Gassen brausend fort?

Stürzt Rhodus unter Feuerflammen? | Es rottet sich
im Sturm zusammen,
und einen Ritter, hoch zu Ross, | gewahr' ich aus dem
Menschentross;
und hinter ihm, welch' Abenteuer! | bringt man geschleppt
ein Ungeheuer.
Ein Drache scheint es von Gestalt | mit weitem Krokodiles-
rachen,
und alles blickt verwundert bald | den Ritter an und
bald den Drachen.

§. 65.

Wir haben uns § 60. hinlänglich darüber ausgesprochen, wesshalb die aus fünftehalb Jamben bestehende Reihe, die die antiken Metriker eine hyperkatalektische Dipodie nennen, in unseren deutschen Gedichten, sofern ihr wiederum eine mit dem Jambus anlautende Reihe folgt, keine Reihe von vier sondern von fünf Takten ist. Nur sehr selten werden die Fälle sein, wo man die beiden Schlusssilben derselben zusammen mit der anlautenden Senkung der folgenden Reihe als einen einheitlichen dreisilbigen Takt aussprechen, und somit ihr den Umfang von nur vier Takten geben kann. Die Periode

◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ‖ ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | —

würde alsdann gelesen werden

◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ◡ ‖ — ◡ | — ◡ | — ◡ | —

Die erste Reihe würde dann statt mit einem Trochäus mit einem Daktylus schliessen, etwa nach Art der S. 22 aus Uhland's „poetischem Vorworte" angeführten Reihen:

draus der | Wein, der | purpur | glühende, ‖ *in des | reifen | Herbstes | Tagen.*

Es werden solche Fälle in unseren jambischen Reihen desshalb selten sein, weil in allen guten und fliessenden Metren dieser Art am Ende der Reihe hinter dem schliessenden Trochäus irgend ein Satzabschied stattfindet, welcher es unmöglich macht, diesen Trochäus mit dem Anlaute der folgenden Reihe als einen dreisylbigen Takt auszusprechen. Oder wer möchte folgendermaassen recitiren:

Stürzt | Rhodus | unter | Feuers | Flammen? Es ‖ *rottet | sich im | Sturm zu | sammen, und* ‖ *einen | Ritter | hoch zu | Ross.*

Wir dürfen getrost sagen: in allen guten Gedichten, wo die rhythmische Reihe mit dem Gedankenabschnitte in Harmonie steht, kann die aus fünftehalb Jamben bestehende Reihe immer nur als Pentapodie gelesen werden.

Aber bei der mit ihr verbundenen aus vier Jamben bestehenden Reihe? Wird sich da der Recitirende veranlasst sehen, am Ende derselben stets eine Pause einzuhalten, um sie dadurch dem Rhythmus nach der aus fünftehalb Jamben bestehenden gleich zu

machen? Das ihm innewohnende rhythmische Gefühl wird ihn hierzu jedenfalls dann treiben, wenn sie hinter einer aus fünftehalb Jamben bestehenden Reihe das Ende einer Periode bildet, um so mehr als sich ohnehin am Ende der Periode bei der hier stattfindenden starken Interpunktion ein natürlicher Halt für die Rede bietet. Anders aber, wenn die Reihen aus vier Jamben den Anfang des Gedichtes bilden und erst im weiteren Verlauf die um eine Sylbe längeren folgen; dann wird es, wenn das Satzende es nicht anders verlangt, am natürlichsten sein, die vier Jamben auch dem Rhythmus nach ohne hinzukommende Pause als eine Reihe aus vier Takten zu nehmen. Rhythmische Tetrapodien sind alsdann mit Pentapodien verbunden, und die poetische Composition wird in diesem Falle eine Art von Rhythmenwechsel enthalten. Schon das am Schlusse des vorigen §. angeführte Gedicht Schillers wird unter die aus tetrapodischen und pentapodischen Reihen bestehenden Compositionen zu rechnen sein. Noch mehr ist dies der Fall bei Schlegel's „Arion“:

Arion war der Töne Meister, | die Cither lebt in seiner Hand;
damit ergötzt' er alle Geister, | und gern empfing ihn jedes Land.
Er schiffte, goldbeladen, | jetzt von Tarents Gestaden, | zum schönen Hellas heimgewandt.

Die letzte Periode ist eine dreigliedrige, deren

Vordersätze (katalektische Tetrapodien) sicherlich nicht eine rhythmische Ausdehnung zur Pentapodie ertragen.

Auch in den freieren strophenlosen und zum Theil periodenlosen Compositionen aus Reihen von fünf und fünftehalb Jamben wird ein Wechsel in der Ausdehnung der Reihen zu statuiren sein. Goethe „Einschränkung“:

Ich weiss nicht, was mir hier gefällt, | in dieser engen kleinen Welt | mit holdem Zauberband mich hält?
Vergess ich doch, vergess ich gern, | wie seltsam mich das Schicksal leitet;
und ach, ich fühle, nah und fern | ist mir noch manches zubereitet.

Es folgen dann noch Reihen aus vier Jamben mit einer katalektischen Hexapodie und einem Alexandriner verbunden. Als strophisches Gedicht dieser Art möge hier noch Goethe's „Liebe wider Willen“ eine Stelle finden:

Ich weiss es wohl und spotte viel:
ihr Mädchen seid voll Wankelmuth,
ihr liebet, wie im Kartenspiel,
den David und den Alexander,
sie sind ja Forçen mit einander,
und die sind mit einander gut.

Je zwei und zwei Reihen dieser Strophe vereinigen sich zu einer Periode trotz der auseinanderliegenden Reime.

IV.

Compositionen aus jambischen Hexapodien (Trimetern).

§. 66. Akatalektische Hexapodie.

Die längste jambische Reihe der griechischen Poesie besteht aus sechs Tacten, die nach den Angaben der national-griechischen Rhythmiker sich nicht in zwei Abschnitte von je 3, sondern in drei Abschnitte von je 2 Jamben (dipodische Abschnitte gliedern); dies ist der Grund, weshalb die ganze hexapodisch-jambische Reihe bei den Alten den Namen „jambisches Trimetron“ führt, ebenso wie die nach zwei dipodischen Abschnitten gegliederte Tetrapodie den Namen Dimetron hat. Der Ausgang der Reihe ist bei den Alten dreifacher Art, akatalektisch, katalektisch und brachykatalektisch:

⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ –́	akatalektisch
⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏑ –́ ⏑	katalektisch
⏓ –́ ⏑ –́, ⏓ –́ ⏑ –́, ⏑ –́	brachykatalektisch.

Was den griechischen Gebrauch der Länge anstatt der Kürze als Senkung betrifft, so verweisen wir auf §. 21 mit der Bemerkung, dass in der brachykatalektischen Form nicht bloss die letzte, sondern auch die vorletzte inlautende Senkung keine Verlängerung zulässt.

Die akatalektische Form ist bei den Griechen das Metrum des tragischen und meist auch des komischen Dialoges. Als recitirendes Maass verlangte es zur Vermeidung der Monotonie ähnlich wie der heroische Hexameter, dass die rhythmischen Abschnitte beim Vortrage nicht zu scharf hervortreten. Deshalb wandten die Dichter gleichsam künstliche, mit dem Rhythmus in Widerstreit stehende Wortabschnitte (Cäsuren) an. Entweder trat nach der ersten oder nach der zweiten Senkung der zweiten Dipodie (aber nicht am Anfange derselben) die Hauptcäsur ein:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ : –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ : –́ ⏒ –́ ⏑ –́

Unserer national-deutschen Poesie ist die vollständige jambische Hexapodie immer etwas fremdes geblieben. Nur da kommt sie bei unseren Dichtern in dramatischen Stücken zur Anwendung, wo sie griechische Form wieder zu geben beabsichtigen. Göthe im zweiten Theile des Faust in der klassischen Walpurgisnacht und in den Helenascenen:

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
tret ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
im Uebermaass verlästern . . . endigen sie doch nie
in Lob und Tadel . . . Ueberbleicht erscheint mir schon
vor grauen Zelten Woge weit das Thal dahin,
als Nachgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.

§. 67. Katalektische und brachykatalektische Hexapodie.

Beide Reihen kommen bei den griechischen Dramatikern in den Chorgesängen wie in den Solis der Bühnensänger vor. Unsere moderne Poesie, die sich derselben mit der grössten Vorliebe, man kann sagen, als der allerhäufigsten und coulantesten Maasse bedient, hat sie indes nicht den Griechen, sondern den modernen Nachbarvölkern entlehnt, den Italienern und Engländern, die ihrerseits diese Maasse von den Franzosen oder vielmehr den Provençalen des Mittelalters überkommen haben. Die Italiener gebrauchen sie (schon vor Dante) durchgängig in der katalektischen Form und unter Anwendung des Reimes für alle Dichtungsarten; die Engländer (seit Chaucer am Ende des 14. Jahrhunderts) vorwiegend in der brachykatalektischen, für lyrische Strophen mit Anwendung des Reimes, reimlos dagegen für das Drama und das strophenlose Epos. Die neuhochdeutsche Poesie lässt das Metrum im Drama und häufig auch in strophenlosen episch-didactischen Dichtungen ungereimt, für die lyrischen wird der Reim fast durchgängig angewandt; was aber die doppelte Form des Auslautes betrifft, so ist es bei uns üblich, sowohl im Drama wie in den übrigen poetischen Gattungen die katalektische und die brachykatalektische Form mit einander abwechseln

zu lassen; bloss diejenigen Dichter, denen es darauf ankommt, die Formen der Italiener so treu wie möglich nachzuahmen, suchen Strophen von lauter katalektischen Hexapodien mit Ausschluss der brachykatalektischen zu bilden, obgleich dies der Natur der deutschen Sprache ebenso wenig bequem ist wie es für das Italienische am leichtesten und natürlichsten ist.

Platen nennt den unvollständigen jambischen Trimeter einen barbarischen und armseligen Vers, der hoffentlich bald aus der Sprache verschwinden wird und wählt daher für seine dramatischen Dichtungen den vollständigen Trimeter der Griechen. In um so grösserer Ehre wird er von unseren übrigen Dichtern gehalten, — er ist zudem das einzige neu-deutsche Metrum, das von Seiten der Theorie eine umfassende und liebevolle Berücksichtigung gefunden hat, denn wir besitzen über ihn die durch mustervollste Gründlichkeit und Vielseitigkeit ausgezeichnete Schrift von Zarnke „über den fünffüssigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe“. Die vorliegende Theorie der nhd. Metrik, die sich mit Aufstellung der allgemeinen Gesichtspuncte begnügen muss und Einzelheiten höchstens nur andeuten kann, darf freilich nicht auf das dort in so reicher Fülle gebotene Material eingehen, denn unsere kurze Uebersicht des ganzen Zusammenhanges der

rhythmisch-metrischen Formen gestattet nicht die werthvollen Forschungen, welche Zarnke über die individuelle Verschiedenheit unserer grossen Dichter in der Behandlung der Cäsuren, des Personenwechsels im Inlaute des Verses und des periodischen Zusammenhanges der dramatischen Jamben veröffentlicht hat, auch nur im Auszuge aufzunehmen. Wir müssen uns auf die wesentlichsten Compositionsarten der lyrischen Jamben beschränken.

Der deutsche Dichter hat hier im Allgemeinen die Formen der italienischen Vorbilder mit Treue festgehalten, es sind Strophenbildungen, die von den national-deutschen entschieden abweichen.

Die vornehmste unter ihnen ist der sogenannte „Achtreim" (ottave rime); der ebenfalls dafür gebräuchliche Name Stanze (estanza) bedeutet soviel wie Strophe oder genauer noch den nach einer Strophe gemachten Halt. Die acht Zeilen der Strophe gliedern sich sichtlich sowohl durch den Reim, wie auch durch den Sinnesabschnitt zu 4 Perioden; in den 3 ersten Perioden enden die 3 Vordersätze mit einem gemeinsamen Reim und ebenso auch die 3 Nachsätze, in der 4. Periode reimt Vordersatz und Nachsatz untereinander in einem Reimausgange. Es ist Eigenthümlichkeit der national-deutschen Strophen, dass der Nachsatz einer Periode um eine Silbe kürzer als der Vordersatz ist, entsprechend dem am Ende der Periode eintretenden Abschlusse.

Der Italiener gibt dem Nach- und Vordersatze denselben Silbenumfang. Nicht bloss die Rücksicht auf die Silbenverhältnisse ist es, nicht bloss die grössere Leichtigkeit des Versificirens, sondern vorwiegend auch jener uns Deutschen gleichsam immanent gewordene Sinn für Verschiedenheit des Vorder- und Nachsatzes, der unsere Dichter die italienische Form zu verlassen und die 3 ersten Perioden der Strophe je aus einer katalektischen und einer brachykatalektischen Hexapodie statt aus zwei katalektischen zu bilden drängt. So Goethe in der Zueignung seines Faust:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten! | die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten? | Fühl ich mein Herz nach jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten, | wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert | vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Ein Beispiel der italienischen Form entnehmen wir aus Platens verhängnissvoller Gabel:

O goldne Freiheit, der auch ich entstamme, | die du den Aether, wie ein Zelt, entfaltest
die du, der Schönheit und des Lebens Amme, | die Welt ernährst und immer neu gestaltest;
Vestalin, die du des Gedankens Flamme | als ein Symbol der Ewigkeit verwaltest:
lass uns den Blick zu dir zu heben wagen, | lehr' uns die Wahrheit, die du kennst, ertragen!

Beide Arten können wir die strengere Form der Stanze nennen. Unsere Dichter haben vielfach, namentlich in grösseren Dichtungen, diese strengeren Formen auch mit einer freieren abwechseln lassen, welche schliesslich nur durch die Festhaltung von 8 Zeilen an die italienische Stanze erinnert. Schiller in der Dido:

Hier bricht sie ab, entreisst in schneller Flucht | sich
zürnend des Trojaners Blicken,
der noch verlegen säumt und fruchtlos Worte sucht, |
des Kummers Grösse auszudrücken.
Besiegt von ihrem schweren Harm | sinkt sie in ihrer
Dienerinnen Arm,
die auf ein Marmorbett sie niederlegen | und den er-
schöpften Leib auf weichen Kissen pflegen.

Es walten zwar auch hier die katalektische und brachykatalektischen Hexapodien vor, aber an 2 Stellen, (dritte und achte Reihe) sind sie mit dem Alexandriner vertauscht, der selber wieder aus 2 Reihen besteht und die hexapodische Gliederung durch Einführung eines Rhythmenwechsels unterbricht. Auch an Einmischung tetrapodischer Reihen an Stelle des hexapodischen fehlt es diesen sogenannten freien Stanzen nicht. Ja selbst gemischte anapästische Reihen werden an Stelle der jambischen zugelassen.

Eine andere beliebte Strophenform ist die italienische Terzine. Hier hat der mit Musik im

Zusammenhang stehende Periodenbau gänzlich aufgehört. Der italienische Dichter vereint je 3 katalektische Hexapodien zu einer gewöhnlich durch Sinneseinheit geschlossenen Gruppe. Die zwei äusseren (die erste und dritte) reimen untereinander, die mittleren reimt mit den beiden äusseren Reihen der folgenden Strophe; damit die mittlere Strophe der Schlussstrophe nicht reimlos bleibt, wird hier am Ende des Ganzen noch eine mit derselben reimende Einzelreihe hinzugefügt. Goethe hat sich dieser Form bei der Betrachtung von Schillers „Schädel" bedient. Wir wählen ein kürzeres Beispiel aus Platen „Epilog zu den lyrischen Blättern":

Gestorben scheint das heilige Verlangen,
ihr fühlt's mit mir in mehr als einem Herzen,
vom kleinen Treiben dieser Zeit befangen.

Des Pöbels Lob verdien ich zu verscherzen,
doch leg ich euch mich an das Herz, ihr Lieben,
mit meinen Freuden und mit meinen Schmerzen.

Das kleine Buch, das vor mir liegt geschrieben,
erwählt es zum geselligen Begleiter,
und lasst die Blätter in die Welt zerstieben.

Indes verlockt der schöne Steig mich weiter,
bis wo dereinst, gewaltiger ergossen,
der Strom des Liedes höher schwillt und breiter.

Wenn alle Quellen dann in eins geflossen,
so voll, so frisch, so klar und silberhaltig:
dann jauchzen wir, ihr freudigen Genossen!

Dann soll verklärend reine Gluth, dreifaltig,
im Dichten, Glauben, Schauen uns umfangen,
wenn auch im Pöbel, der sich dünkt gewaltig,
erstorben scheint das heilige Verlangen.

Auch hier in den Terzinen verstatten sich unsere Dichter einen willkürlichen Wechsel akatalektischer und brachykatalektischer Reime. Als einer durch rhythmische Verhältnisse begründete Compositionsweise können wir die Terzinenform nicht auffassen, der Stanze gegenüber ist sie durchaus etwas künstliches und es ist trotz Dante nicht leicht einzusehen, wesshalb sie bei den deutschen Dichtern so viele Freunde gefunden hat.

Ebendasselbe muss auch von der Form des italienischen Sonettes gesagt werden.

Vierzehn akatalektische Hexapodien werden in vier Gruppen gegliedert, zwei 4zeilige und darauf folgend zwei 3zeilige. Die sämmtlichen äusseren Reihen der zwei 4zeiligen Gruppen reimen untereinander mit demselben Ausgang und ebenso werden auch die sämmtlichen 4 inneren Reime miteinander gereimt. Von den beiden schliessenden 3zeiligen Gruppen bildet die erste Reihe mit der ersten, die 2. mit der zweiten, die 3. mit der dritten einen Reim. In diesen 14 Zeilen soll irgend ein poetischer, sei es lyrischer, sei es didaktischer Gedanke ausgesprochen werden, ohne dass weitere Zeilen hinzukommen dürfen. Goethe „Warnung“:

Am jüngsten Tag, wenn die Posaunen schallen,
und Alles aus ist mit dem Erdeleben,
sind wir verpflichtet Rechenschaft zu geben,
von jedem Wort, das unnütz uns entfallen.

Wie wird's nur werden mit den Worten allen,
in welchen ich so liebevoll mein Streben
um deine Gunst dir an den Tag gegeben,
wenn diese bloss an deinem Ohr verhallen?

Darum bedenk', o Liebchen, dein Gewissen,
bedenk' im Ernst, wie lange du geplaudert,
dass nicht der Welt solch' Leiden wiederfahre.

Werd ich berechnen und entschuld'gen müssen,
was Alles unnütz ich vor dir geplaudert,
so wird der jüngste Tag zum vollen Jahre.

Auf eine innere und natürliche Berechtigung kann die Sonettenform keinen Anspruch machen, und sicherlich ist es nicht innerer Trieb, was den deutschen Dichter sich in dieser Form zu bewegen heisst, sondern lediglich und allein — wir wissen keinen anderen Ausdruck — die Mode. Zu bedauern ist hierbei nur, dass dies italienische Muster schon so lange und wie es scheint noch auf fernere Zeit hin massgebend geblieben ist, denn die Mode des Sonettes so unbequem, wie nur irgend eine fremde Modetracht sein kann. Die Zahl der Sonette ist wahrlich klein, wo sich nicht der Dichter dem Reime und der Stellung des Reimes zu Liebe irgend einen Verstoss gegen die fliessende Wortstellung, gegen den poetischen

Ausdruck, gegen Präcision des Gedankens hat zu Schulden kommen lassen. Dem Italiener fällt der Reim ungleich leichter, als dem Deutschen, denn er reimt häufig nur mit den Endungen der Wörter, während die Wurzelsilbe nicht in den Bereich des Reimes gezogen zu werden braucht. Die Eigenthümlichkeit unserer deutschen Sprache aber hat für jeden Reim eine Wurzelsilbe nöthig, die immer der Hauptbestandtheil des Wortes und Träger des Begriffes ist. Und noch dazu muss es unserem poetischen Formgefühle nach der bedeutungsvollste Begriff des Satzes sein, welcher als Reimwort ans Ende der Zeile verlegt wird! Da ist es freilich nicht anders möglich, als dass der deutsche Dichter im Sonette oft zu einer Wendung seine Zuflucht nehmen muss, deren er sich bei einer anderen poetischen Form sicherlich enthalten haben würde.

Der dreisilbige und gemischte Rhythmus.

---

§. 68.

Ein aus dreisylbigen Takten bestehender Rhythmus sollte uns modernen Völkern nicht minder geläufig sein wie der dreitheilige Takt der Musik. Ist nicht der im raschen Dreivierteltakt gehaltene Walzer den Tanzenden ebenso gefällig und angemessen, wie der Zweivierteltakt der Galoppade? Und auch das Lied und der höhere Musikstil bewegt sich ebenso gern im dreitheiligen wie im zweitheiligen Takte. Aber im Rhythmus unserer modernen Poesie ist es anders. So lange unsere Dichter (und es ist dies schon seit den Zeiten der Minnesänger und des höfischen Epos der Fall) sich der Continuität von Hebungen und Senkungen zugewandt haben und nicht mehr, wie die alte germanische Zeit an der Unterbrechung dieses fortwährend gleichmässigen Wogenschlages durch isolirt-

stehende und einen ganzen Takt füllende Hebungen Wohlgefallen finden, diese ganze Zeit hindurch wendet sich der Dichter vorwiegend zunächst dem zweisylbigen Rhythmus zu, wo auf eine Hebung eine einzige Senkung folgt, und wenn er sich bewogen fühlt, statt dieser vulgären Form eine Hebung mit zwei Senkungen zu verbinden, so weiss der Leser hier im voraus, dass der Dichter alsdann sich auf einem exceptionellen Boden befindet, dass er damit im Voraus bekennt, von einem gesteigerten Pathos ergriffen zu sein. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass der Dichter nicht auch im zweisylbigen Rhythmus zu derselben Höhe und Erhabenheit hingerissen werden könnte wie in dem dreisylbigen, und es ist häufig genug, dass die Stimmung, die er in dem dreisylbigen Takte ausspricht, nur eine fingirte gleichsam parodische ist, aber im Allgemeinen wird der oben ausgesprochene Satz in allen concreten Fällen seine Bestätigung finden: eine Hebung mit zwei Senkungen gemahnen uns immer, als ob der Dichter etwas Besonders sagen wollte, und wir sind unbefriedigt, wenn der Inhalt des Gedichtes die durch die Form in uns erregte Erwartung täuscht.

Metra mit dreisilbigen Taktformen giebt es 3 Arten.

Die erste ist diejenige, in welcher mit zweisilbigen Taktformen ausnahmsweise eine dreisilbige gemischt ist. Es ist darüber §. 13 gehandelt worden: diese ganze Art der Mischung ist als eine

Licenz des Dichters anzusehen, vor der er sich namentlich in solchen Fällen nicht scheut, wo ein Eigenname für trochäisches oder jambisches Metrum keine entsprechende Stelle findet. Platen beginnt in dem S. 58 angeführten trochäischen Gedichte eine Periode mit den dreisilbigen Eigennamen „Scipio, Marius, Africanus“ und bald darauf sagt er: „Unser Kaiser Aurelianus“. Schiller in Hero und Leander „Asien riss sich von Europen“, Goethe in dem Gedichte auf S. 74 „Einer einzigen angehören“, wo andere Dichter die dreisilbige Taktform durch Anwendung des Apostrophs in den zweisilbigen Trochäus „einz'gen“ umgewandelt haben würden.

Die zweite Art ist diejenige, wo das Metrum lediglich in dreisilbigen Taktformen gehalten ist. Wir dürfen wohl sagen, dass diese Art des Rhythmus bei den deutschen Dichtern der Jetztzeit lediglich auf Nachahmung der Griechen oder Römer beruht. Vereinzelt kommen diese Metra zwar auch schon in unserer mittelhochdeutschen Poesie vor, aber sie sind dann in Vergessenheit gerathen und erst die bewusste Nachbildung griechischer Form hat sie bei den neueren Dichtern wieder ins Leben gerufen. Jedoch schon die Griechen, so reich ihre Sprache immerhin an kurzen Silben war, haben in ihren dreisilbigen Metren eine Mischung mit zweisilbigen Taktformen zugelassen. Es ist bereits §. 11 auseinandergesetzt, dass der Trochäus und Jam-

bus der Griechen nicht wie bei uns ein zweizeitiger, sondern ein dreizeitiger Takt ist. Wird der Trochäus durch einen schliessenden leichten Takttheil und analog der Jambus durch einen anlautenden leichten Takttheil erweitert, so ergiebt sich bei anlautenden schweren Takttheile (dem Trochäus analog) der dreisilbige Dactylus und bei anlautendem leichten Takttheile (dem Jambus analog) der dreisilbige Anapäst.

I. Trochäen	– ∪ – ∪ – ∪ – ∪
Dactylen	–∪∪ –∪∪ –∪∪ –∪∪
II. Jamben	∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Anapästen	∪∪– ∪∪– ∪∪– ∪∪–

Die quantitirende Sprache der Griechen, in welcher die lange Silbe in der That eine längere Zeit der Aussprache verlangt, als die kurze, gebot die Daktylen und Anapästen als ein Metrum von vierzeitigem Taktmasse zu recitiren. Derselbe Trieb nach Mannigfaltigkeit aber, welcher den Jamben und Trochäen eine aufgelöste dreisilbige Taktform beizumischen hiess, und dadurch vor einem monotonen Gange bewahrte, hiess umgekehrt auch den dreisilbigen Daktylen und Trochäen zweisilbige Taktformen von gleicher Zeitausdehnung beizumischen. So kommt es, dass die Doppelkürze der Daktylen und Anapästen durch eine zeitlich gleich grosse Länge ersetzt wird. Dies ist der den Dactylus und Anapäst vertretende Spondeus, ein vierzeitiger Takt, der seinem rhythmischen Wesen nach durchaus ver-

schieden von dem nur an bestimmten Stellen zugelassenem Spondeus der trochäischen und jambischen Metra ist. Seit J. H. Voss versteht es auch der deutsche Dichter diese rein trochäischen und rein anapästischen mit Sponden wechselnden Metra der Griechen nachzubilden, aber so einheimisch sie auch in unserer modernen Poesie geworden sind, sie sind doch immerhin etwas Fremdes, etwas Angelerntes, sie gleichen der exotischen Pflanze unserer Ziergärten, deren Pflege nur ein Kunstgärtner zu übernehmen im Stande ist, denn der deutsche Dichter, der sich auf ächt heimischem Boden von selber zurecht findet, vermag ohne die Unterweisung der Schule sich in den griechischen Metren nicht kunstgerecht zu bewegen.

Die dritte Art ist diejenige, in welcher daktylische oder anapästische Taktformen mit trochäischen und jambischen, nicht wie in der ersten Art nach poetischer Licenz, sondern in der bestimmten Absicht ein gemischtes Metrum zu erhalten verbunden werden. Auch diese Art war den Griechen bekannt, ja sie bildete bei ihnen die bei weiten grösste Zahl aller für den Gesang bestimmten Dichtungen. Die Griechen nannten dieselben logaödische Metra und zwar daktylisch Logaöden, wenn dieselben mit dem schweren Takttheile begannen, anapästische Logaöden bei anlautendem leichten Takttheile.

Daktylische Compositionen.

I.

Compositionen
aus daktylischen Tripodien.

§. 69. Heroisches und elegisches Metrum der Griechen.

Wir beginnen hier abweichend von den übrigen Arten des Rhythmus mit der tripodischen Reihe. Wir Modernen haben in unserer Musik keinen rechten Sinn dafür, um so beliebter war sie in der früheren Periode des Griechenthums. Zwei vollständige daktylische Tripodien vereinen sich zu dem berühmten Metrum des griechischen Epos, zwei katalektische zu dem nicht minder angesehenen elegischen Metrum. Die erstere aus akatalektischen Reihen bestehende Bildung nennt man von der Gesammtzahl der in dieser Periode enthaltenen Takte mit Recht das Hexametron. Um so ungerechtfertigter ist der Name

Pentametron, mit welchem man die aus katalektischen Tripodien bestehende Periode bezeichnet — die wirklich richtige Benennung würde die Bezeichnung dikatalektisches Hexametron sein. Gewöhnlich nannten es die alten Techniker das Elegeions nach der Dichtungsart, zu welcher es verwandt wurde, ebenso wie bei ihnen statt Hexametron auch Heroon oder heroisches Metrum gesagt wird. Bei den griechischen Metrikern kommt der Name Pentametron nicht vor und auch wir sollten uns desselben nicht bedienen.

Hexametron Heroon	akat. Tripodie –́⏕ –́⏕ –́⏕	akat. Tripodie | –́⏕ –́⏕ –́ –
Elegeion	–́⏕ –́⏕ –́ kat. Tripodie	| –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ kat. Tripodie

Im Heroon lässt der Grieche für einen jeden Daktylus auch den Spondeus zu (selten freilich im zweiten Takte der zweiten Reihe), im Elegeion nur für die Daktylen der ersten, aber nicht für die der zweiten Reihe, wie es im obigen Schema angegeben ist. Im Elegeion findet am Ende der ersten katalektischen Tripodie nothwendig ein Wortende statt; man sollte nun auch im Heroon am Ende der ersten Reihe (also am Ende des dritten Taktes) einen durch Wortende gebildeten Abschnitt der Rede erwarten, aber ein solcher wird von den griechischen Dichtern an dieser Stelle aufs Aengstlichste ver-

mieden: nicht am Ende, sondern innerhalb des dritten Taktes tritt die Cäsur ein, entweder nach der ersten oder nach der zweiten Silbe dieses Taktes. Nichts desto weniger ist die rhythmische Reihe erst mit dem Ende des dritten Taktes abgeschlossen, worüber wir ein interessantes Zeugniss des Aristoteles besitzen, der uns berichtet, dass man die drei ersten Takte das rechte Glied, die drei letzten das linke Glied genannt hat — rechts und links ist eben die griechische Bezeichnung für dasjenige, was wir den Vorder- und Nachsatz der Periode nennen.

I.	–́ ⏔ –́ ⏔ –́ | ⏑ ⏑	–́ ⏔ –́ ⏑ ⏑ –́ –
II.	–́ ⏔ –́ ⏔ –́ ⏑ | ⏑	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
	Rechtes Glied d. i. Vordersatz	Linkes Glied d. i. Nachsatz.

In No. I. findet die Cäsur nach der Hebung des dritten Taktes statt, die darauffolgende Senkung kann alsdann sowohl eine Doppelkürze wie eine Länge sein; die neueren pflegen dies die männliche Cäsur zu nennen. In No. II. findet die weibliche Cäsur statt, d. i. zwischen den beiden als Senkung stehenden Kürzen des dritten Taktes. Beide Cäsuren stehen zu dem Rhythmus in einem Gegensatze, da sie nicht wie sonst mit dem Ende eines rhythmischen Abschnittes Hand in Hand gehen. Die früheren Versuche, den griechischen Hexameter in

unserer deutschen Sprache nachzubilden, nahm auf die Einhaltung dieser beiden Cäsuren wenig Rücksicht, erst J. H. Voss hat sie auch für die deutsche Poesie zu einem fest einzuhaltendem Gesetze gemacht. Ebenso war man zuerst unbekümmert darum, dass wenn man im Inlaute des Verses den dreisilbigen Daktylus mit einer zweisilbigen Taktform vertauschen will, man stets eine solche Wortform zu wählen hat, wo die Senkung durch eine wirkliche Länge, nicht aber durch eine Kürze dargestellt wird. Lässt man innerhalb des Hexameters auf die lange Hebung eine einsilbige kurze Senkung folgen, so entsteht ein aus Daktylen und Trochäen gemischtes Metrum, aber kein rein daktylisches, und der Vers hört auf ein griechischer Hexameter zu sein. In dem Anfange seines „Spazierganges“ bildet Schiller folgende Hexameter:

a) *Dich auch grüss ich, belebte | Flur, euch, säuselnde Linden.*
b) *Deiner Lüfte balsamischer | Strom, durchrinnt mich erquickend.*
c) *Um mich summt die geschäftige | Bien', mit zweifelndem Flügel.*
d) *Glühend trifft mich der Sonne | Pfeil, still liegen die Weste.*
e) *Aber zwischen der ewigen | Höh' und der ewigen Tiefe.*

Das Ende der ersten Tripodie ist in den vorstehenden

Beispielen durch einen Strich bezeichnet. Schiller hat überall an dieser Stelle ein Wortende eintreten lassen, der griechische Dichter thut dies so gut wie niemals und auch der deutsche Nachbildner muss sich davor ängstlich hüten, sonst soll er lieber nicht in Hexametern, sondern in unseren nationalen Metren dichten, die für deutsche Poesie nicht blos gefügiger, sondern auch gefälliger sind. Aber noch in anderer Hinsicht sind die vorliegenden Verse fehlerhaft, denn nicht nur im Anfange von b, c und e, haben wir einen Trochäus statt eines Spondeus (deiner, — glühend — aber —), sondern, was noch viel mehr auffällt und einem an griechische Verse gewöhnten Ohre weh thut, auch am Ende der ersten Tripodie in a (belebte) und in d (Sonne). Nicht minder ungriechisch ist es, an Stelle eines Daktylus drei Silben zu gebrauchen, deren letzte den Eindruck der Länge macht, was in dem Beispiele b, der Fall ist (zweiter Takt):

Deiner | *Lüfte bal*|*samischer.*

Goethes Hexameter und Elegien geben in ihrer Form eben soviel Anstoss wie die Schiller'schen. Sollte der grosse Dichter für sein schönstes Gedicht, für Hermann und Dorothea, nicht ein anderes, nationales Metrum haben finden können, er, der sonst an Massen so reich ist? Sicherlich würde dann unsere Freude daran eine noch viel grössere sein — schon

manchem hat den Genuss an jener Dichtung der leidige Hexameter verkümmert. Unsere neueren Dichter beweisen darin einen durchaus richtigen Takt, dass sie sich so wenig wie möglich dem Hexameter und dem Elegeion zuwenden.

II.

Compositionen aus daktylischen Tetrapodien und Dipodien.

§. 70. Daktylische Tetrapodien.

Als national deutsches Metrum wird das daktylische zu Tetrapodien geordnet und zwar so, dass sich entweder je zwei Tetrapodien zu einer zweigliedrigen, oder je drei Tetrapodien zu einer dreigliedrigen Periode abschliessen. Den Schluss der Periode bildet naturgemäss der Ausgang auf eine blosse Hebung ohne folgende Sendung. Die Vordersätze der Periode schliessen gewöhnlich mit einer zweisilbigen Taktform, so dass also die dreisilbigen Taktformen nur an den drei ersten Stellen der Tetrapodie erscheinen. Das Schema der zweigliedrigen Periode wird also folgendes sein:

́◡◡ ́◡◡ ́◡◡ ́◡ | ́◡◡ ́◡◡ ́◡◡ ́

Bei uns Modernen ist der Daktylus nicht wie bei

den Griechen ein vierzeitiger, sondern ein dreizeitiger Takt und sollte daher für lebendige und erregte Situationen ein naturgemässer Rhythmus sein. So hat ihn Goethe in seinem Wechselliede zum Tanze aufgefasst, wo drei zweigliedrige Perioden ohne Anwendung des Reimes, aber mit scharfer Hervorhebung der rhythmischen Glieder eine Strophe bilden.

Komm mit, o Schöne, komm mit mir zum Tanze, | *tanzen gehöret zum festlichen Tag.*
Bist du mein Schatz nicht, so kannst du es werden, | *wirst du es nimmer, so tanzen wir doch.*
Komm mit, o Schöne, komm mit mir zum Tanze; | *tanzen verherrlicht den festlichen Tag.*

Die Recitation wird bei dem schliessenden Trochäus des Vordersatzes immer eine kleine Pause einhalten, welche dieser zweisilbigen Taktform den Umfang des dreisilbigen Daktylus giebt. Wir haben daher, wie es auch schon die griechischen Metriker thaten, zwei verschiedene Arten der daktylischen Katalexe zu unterscheiden, die eine, wo nur eine Senkung und die andere, wo beide Senkungen fehlen (die syllabische und disyllabische Katalexis).

In dem vorliegenden Gedichte hat Goethe in den drei ersten Takten der Reihen den Daktylus niemals mit einer zweisilbigen Taktform vertauscht und in dieser Beziehung kann dasselbe durchaus für eine Mustercomposition dieser Gattung gelten. Aber

er hat es nicht vermieden, ausnahmsweise als zweite Senkung auch eine solche Silbe zu gebrauchen, welche keineswegs als Kürze gelten kann. So im zweiten Takte der ersten Periode:

Schöne, komm.

In dem auf den Gesetzen griechischer Metrik beruhenden Hexameter würde dies entschieden als ein Fehler zu bezeichnen sein, in den national-daktylischen Tetrapodien dürfen wir kaum einen Anstoss daran nehmen, denn hier wird der Rhythmus ebenso, wie in unseren Jamben und Trochäen durch den deut-Wortaccent bestimmt: das Wort „komm" hat an der ersten Silbe von „Schöne" gegenüber einen untergeordneten schwachen Accent.

Eine dreigliedrige Periode aus Tetrapodien wendet Goethe Cophtischen Liede als Strophenschluss nach zwei vorausgehenden zweigliedrigen Perioden an.

Lasset Gelehrte sich zanken und streiten, | streng und bedächtig die Lehrer auch sein!
Alle die Weisesten aller der Zeiten | lächeln und winken und stimmen mit ein:
thöricht auf Bessrung der Thoren zu harren! | Kinder der Klugheit, o habet die Narren | eben zum Narren auch, wie sichs gehört! |

Auch hier sind die drei ersten Takte jeder Tetrapodie durchaus dreisilbig. Wir lassen Beispiele aus Schiller folgen. In dem Eleusinischen Feste und

der Würde der Frauen hat er daktylische Strophen mit trochäischen verbunden. Im Eleusinischen Feste Strophen aus 4 zweigliedrigen Perioden:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren, | flechte auch blaue Cyanen hinein!
Freude soll jedes Auge erklären | denn die Königin ziehet ein,
die Bezähmerin wilder Sitten, | die den Menschen zum Menschen gesellt
und in friedliche feste Hütten | wandelte das bewegliche Zelt.

Die der Würde der Frauen Strophen aus zwei dreigliedrigen Perioden:

Ehret die Frauen! sie flechten und weben | himmlische Rosen in's irdische Leben, | flechten der Liebe beglückendes Band,
und in der Grazie züchtigen Schleier | nähren sie wachsam das heilige Feuer | schöner Gefühle mit heiliger Hand.

In der Dithyrambe Schillers geht einer dreigliedrigen Periode eine zweigliedrige mit verkürztem Nachsatze voran, denn der letztere ist keine Tetrapodie, sondern eine Dipodie. Vergleiche die analoge Verkürzung trochäischer und jambischer Perioden S. 72. 77. 150.

Nimmer das glaubt mir, erscheinen die Götter | nimmer allein.

Kaum dass ich Bachus den lustigen habe, | *kommt auch schon Amor der lächelnde Knabe,* | *Phöbus der herrliche findet sich ein.*

(Es folgen noch zwei anapästische Reihen).

In allen diesen Gedichten hat Schiller willkürlich die dreisilbigen Taktformen in den drei ersten Stellen der Tetrapodie mit zweisilbigen Taktformen vertauscht. Es wäre ein grundloses Verlangen, dass eine solche dem Daktylus substituirte zweisilbige Taktform kein Trochäus, sondern ein Spondeus sein sollte. Denn da unsere deutschen Daktylen ein ungerades dreizeitiges Taktmass haben, so hätte der Spondeus als ihr Stellvertreter gar keinen Sinn: es ist viel schwerer einem Spondeus als einem Trochäus einen dreizeitigen Umfang zu geben. Aber wenn einmal ein zweisilbiger trochäischer Takt mit dem dreisilbigen Daktylus wechseln soll, so muss derselbe vor Allen eine sich scharf als solche darstellende Hebung haben, denn diese Hebung hat jetzt nicht mehr, wie bei den reinen Trochäen einen einzeitigen, sondern zweitigen Umfang. So kann man sich aus dem Eleusinischen Feste den Trochäus, „jedes“ in der dritten Reihe wohl gefallen lassen, aber nicht die Taktformen „denn die“ im Anfange der vierten Reihe, „die Be-“ im Anfange der fünften, „und in“ im Anfange der siebenten, „das be-“, denn in allen diesen Verbindungen ist die erste Silbe ohne einen hervorragenden Wortaccent — man

könnte sie unter Trochäen oder Jamben als Hebung gebrauchen, doch für den daktylischen Rhythmus hat sie nicht Halt genug. Immer aber werden wir diese Verbindungen der Daktylen mit Trochäen schon unter die Klasse der gemischten Metra rechnen dürfen.

§. 71. Daktylische Dipodien.

Viel häufiger noch als trochäische und jambische Dipodien schreiben unsere Dichter in Zeilen, welche daktylische Dipodien enthalten. Auch der Musik liegt die Bildung selbstständiger Reihen aus 2 Daktylen viel näher als aus 2 Trochäen (vgl. den 2. Theil der Beethovenschen A-dur-Symphonie).

Strophen aus 4 Dipodien bildet Goethe im frühzeitigen Frühling:

Tage der Wonne, | *kommt ihr so bald?*
Schenkt mir die Sonne, | *Hügel und Wald?*

Schiller im Punschliede:

Vier Elemente, | *innig gesellt,*
Bilden das Leben, | *bauen die Welt.*

Hier ist das metrische Schema

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́

d. i. ein trochäisch schliessendes und ein auf die Hebung ausgehendes dipodisches Glied. — Das erste

der beiden Glieder hat Goethe: „Zum neuen Jahre“ dreimal wiederholt:

Zwischen dem alten, | zwischen dem neuen | hier uns zu freuen, | schenkt uns das Glück
und das Vergangene | heisst mit Vertraun | vorwärts zu schaun, | schauen zurück.

Das Anfangslied jeder Periode steht ausserhalb des Reimes. Gar sechs Mal ist die trochäisch auslautende Dipodie wiederholt von Goethe in „Beherzigung“:

Feiger Gedanken | bängliches Schwanken, | weibisches Zagen, | ängstliches Klagen | wendet kein Elend, | macht dich nicht frei.
Allen Gewalten | zum Trutz sich erhalten, | nimmer sich bringen, | kräftig sich zeigen | rufet die Arme | der Götter herbei.

§. 72. Dipodien mit daktylischen Auslaute.

Die Dipodien können aber auch so gebildet werden, dass die einen auf den Trochäus, die anderen auf den Daktylus aufgehen. Im letzteren Falle erstreckt sich der Reim auf 3 Silben. Die letzte von den drei Silben ist nicht selten eine lange und zugleich den grammatischen Wortaccent tragende Silbe: der Eindruck des Daktylus würde hier ganz verloren gehen, wenn nicht das Vorausgehende uns bereits in den daktylischen Takt versetzt und gleichsam darin sicher gemacht hätte. Ein Beispiel gewährt der berühmte Einzelchor aus dem Faust:

Christ ist erstanden! |
Freude dem Sterblichen, | *den die verderblichen,* |
schleichenden, erblichen | *Mängel umwanden!*
Christ ist erstanden!
Selig der Liebende, | *der die betrübende,* | *heilsam und*
übende | *Prüfung bestanden.*

Ferner der Chor der Weiber, wo die trochäisch auslautende Dipodie vorangeht, die daktylisch auslautende folgt:

Mit Spezereien | *hatten wir ihn gepflegt,*
wir seine treuen | *hatten ihn hingelegt;*
Tücher und Binden, | *reinlich umwanden wir;*
ach und wir finden | *Christ nicht mehr hier.*

Der Chor der Jünger:

Hat der Begrabene | *schon sich nach oben,*
lebend erhabene, | *herrlich erhoben;*
ist er in Werdelust | *schaffender Freude nah,*
ach an der Erde Brust | *sind wir zum Leide da.*
liess er die Seinen | *schmachtend uns hier zurück,*
ach wir beweinen | *Meister dein Glück.*

Der Rhythmus soll hier folgender sein:

— ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡
— ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡
— ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡◡
— ◡◡ — ◡◡ | — ◡◡ — ◡◡
— ◡◡ — ◡ | — ◡◡ — ◡◡
— ◡◡ — ◡ | — ◡◡ —

Anapästische Compositionen.

Compositionen
aus Tetrapodien und Dipodien.

§. 73. Griechische Formen.

Compositionen aus ungemischten Anapästen, in denen ebenso wenig der Jambus zugelassen wird, wie im daktylischen Hexametron und Elegeion der Trochäus, sind eine beliebte Compositionsart der Griechen; soweit sie in unserer Poesie vorkommen, dürfen wir darin Nachahmungen griechischer Muster erblicken.

Ist in der griechischen Poesie beim daktylischen Maasse die tripodische Bildung am meisten beliebt, so kommt bei den Anapästen fast ausschliesslich nur tetrapodische Gliederung vor. Vier vollständige Anapästen

◡◡ ´ ◡◡ ´ ◡◡ ´ ◡◡ ´

bilden den Vordersatz, vier katalektische Anapästen d. i. drei Anapästen und eine einzelne (lange oder kurze Silbe)

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –

bilden den periodischen Nachsatz. Die griechische Comödie verbindet den eben beschriebenen Vorder- und Nachsatz zu einer zweigliedrigen Periode, dem sogenannten katalektisch anapästischen Tetrametron

⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –,

die Tragödie wendet längere Perioden an, indem sie dem katalektischen Nachsatze eine beliebige Anzahl von katalektischen Vordersätzen vorausgehen lässt und hierbei auch die Einmischung einer akatalektischen Dipodie an Stelle der Tetrapodie gestattet. Vergleiche §. 29 und §. 52.

Der Anapäst der Griechen ist ein vierzeitiger Takt: die Länge ist eine zweizeitige, ebenso wie die damit verbundene Doppelkürze, deshalb kann der griechische Dichter der Doppelkürze eine Länge substituiren, ganz nach derselben Norm, wie er dies im daktylischen Hexameter und Pentameter zu thun pflegt (Contraction): blos in den zwei letzten Anapästen des Nachsatzes ist die Festhaltung der zweisilbigen Hebung Regel. Ausserdem aber wird in anapästischen Bildungen auch umgekehrt der betonten Länge eine auf ihrem Anfange betonte Doppelkürze substituirt (die sogenannte Auflösung).

Der deutsche Dichter vermag nur die Contraktion der anapästischen Doppelkürze zur Länge nachzubilden: die Auflösung der Länge zur Doppelkürze verbietet der Genius unserer Sprache und so müssen denn die deutschen Nachahmungen an Mannigfaltigkeit des Baues hinter dem griechischen zurückbleiben. Nichts desto weniger sind die Anapästen auch im deutschen Gewande ein Metrum, welches unter der Hand eines sprachgewandten Dichters zu wirkungsreichen, unser Ohr fesselnden Compositionen im höchsten Grade geeignet ist. So Platen in seinen die Aristophaneische Form wiedergebenden Comödien. Verhängnissvolle Gabel:

Abtrünniges Glück! So muss ich mich denn | mit der Hälfte des Schatzes begnügen?
O Gold! Was opfert das Menschengeschlecht | nicht dir und deinem Besitzthum?
Dir wuchert der Filz und der Sämann sät | nur dir: es bezieht der Soldat blos
die Parade für dich und exercirt, | und der Schreiber copirt, und es gucken
Buhldirnen um dich zum Fenster heraus, | ja Schornsteinfeger zum Schornstein!
Vor den übrigen ziehst du des Juden Gemüth | dir zu wie ein Schiff der Magnetberg.
Aber eins verleihst du, o himmlisches Gold, | was Wenige, die dich besitzen,
zu besitzen verstehn, zu geniessen verstehn; | was ist dies eine? die Freiheit.

Von den zweizeitigen Takten, welche hier Platen mit den dreizeitigen Anapästen wechseln lässt, ist keiner, welcher auf uns den Eindruck des Trochäus macht und wir würden sie als Musterverse bezeichnen können, wenn Platen am Anfange des vorletzten Tetrameters statt „aber Eins verleihst" etwa „doch Eins verleihst" oder noch besser „doch Eines verleihst" geschrieben hätte; die drei Silben „aber Eins" können schwerlich die Bedeutung eines aus einer doppelkurzen Senkung und langen Hebung bestehenden Taktes haben, denn das zweisilbige „aber" hat entschieden auf seiner ersten Silbe einen Wortaccent, und kann nicht tonlos gebraucht werden. — Die schönsten und wohlklingendsten Anapästen nach antiker Form und zugleich reimend erinnere ich mich in einer dramatischen Dichtung von Oswald Marbach (Prometheus oder Herodes) gelesen zu haben — die hochpoetische Schilderung des goldenen Zeitalters.

§. 74. National-deutsche Formen.

Auch unserer nationalen Poesie müssen die eben besprochnen Rhythmen der Griechen, sowohl die zweigliedrige, wie die mehrgliedrige anapästische Periode als ächtes Eigenthum vindicirt werden. Oder sollte Goethe bei seinem klangvollem „Ergo bibamus" an die Form des Aristophanes gedacht haben?

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun, | drum Brüderchen: Ergo bibamus.

Die Gläser, sie klingen, Gespräche, sie ruhn, | beherziget: Ergo bibamus.

Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort, | es passet zum ersten und passet so fort, | und schallet ein Echo vom festlichen Ort, | ein herrliches: Ergo bibamus.

Zwei zweigliedrige Perioden (wir dürfen sie getrost katalektisch-anapästische Tetrameter nennen) bilden den Anfang, eine viergliedrige Periode mit drei akatalektischen Vordersätzen und einem katalektischen Nachsatze den Schluss der Strophe. Es ist durchaus eine Bildung im Aristophaneischen Sinne, der ebenfalls mit zweigliedrigen Perioden beginnt und eine mehrgliedrige als Abschluss folgen lässt. Aber darin unterscheidet sich die Goethe'sche von der antiken Form, dass der Anlaut der Reihe immer nur eine beliebig lange oder kurze Silbe ist und dass die folgenden Anapästen nicht mit zweisilbigen Taktformen, weder mit Spondeen, noch mit Jamben gemischt sind. Mit Recht, denn der deutsche Anapäst ist gleich dem deutschen Daktylus kein vierzeitiger, sondern ein dreizeitiger Takt. Die Contraction der Doppelkürze in eine Länge, würde hier keinen Sinn haben —, als anlautender Auftakt der Reihe ist aber eben der Dreizeitigkeit des Metrums wegen eine jede beliebige Silbe in ihrem Rechte. Dieselbe Bildungsweise der Anapästen finden wir bei Goethe im getreuen Eckart (Strophen von zwei

dreigliedrigen Perioden), Gewohnt gethan (ebenso), Ballade vom vertriebenen Grafen (Strophen aus einer dreigliedrigen und drei zweigliedrigen Perioden) der Todtentanz (Strophen aus zwei zweigliedrigen und einer dreigliedrigen Periode). Nur ganz ausnahmsweise ist hier einmal ein zweisilbiger Takt statt des dreisilbigen zugelassen.

Als eine besondere Form ist diejenige anzusehen, wo nicht eine, sondern zwei katalektische Tetrapodien den Schluss der Strophe bilden. In dem Hochzeitsliede beginnt Goethe die Strophe mit zwei zweigliedrigen Perioden, darauf folgt:

Was wäre zu thun in der herbstlichen Nacht?
So hab' ich doch manche noch schlimmer vollbracht.
Der Morgen hat alles wohl besser gemacht.
Drum rasch bei der mondlichen Helle
in das Bett, in das Stroh, ins Gestelle.

Die beiden schliessenden katalektischen Tetrapodien vereinigen sich zu einer 2gliedrigen dikatalektischen Periode, wie die 3 vorausgehenden zu einer 3gliedrigen akatalektischen.

§. 75. Gemischte Anapäste.

Schillers Anapästen lassen viel häufiger den Jambus zu als die Goetheschen — es sind fast insgesammt logaödische oder gemischte Anapästen, doch mit willkürlicher Stellung der eingemischten 2silbigen

Taktform. Aus zwei 2gliedrigen und zwei 3gliedrigen katalektisch auslautenden Perioden bestehen die Strophen des Grafen von Habsburg:

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, | im alterthümlichen Saale
sass König Rudolphs heilige Macht | beim festlichen Krönungsmahle.
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins | es schenkte der Böhme des perlenden Weins | und alle die Wächter, die sieben,
wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt, | umstanden geschäftig den Herscher der Welt, | die Würde des Amtes zu üben.

Gewöhnlich wendet Schiller am Ende der Strophe eine 2gliedrige katalektische Periode (katalektisches Tetrameton an:

◡–́◡◡–́◡◡–́◡◡–́ | ◡–́◡◡–́◡◡–́◡◡–́.

Reiterlied:

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd! | in's Feld, in die Freiheit gezogen!
Im Felde, da ist der Mann noch was werth, | da wird das Herz noch gewogen,
da tritt kein Andrer für ihn ein, | auf sich selber steht er da ganz allein.

Ebenso die Strophen der 4 Weltalter, der Hoffnung, der Worte des Wahnes, der Worte des Glaubens, Breite und Tiefe. — Parabel und Räthsel XI. lässt 4 2gliedrige katalektische Perioden

der akatalektischen vorausgehen. — In des Mädchens Klage nimmt die akatalektische Periode die erste Stelle ein, eine dreigliedrige katalektische die zweite.

§. 76. Hyperkatalektische Tetrapodien.

Anstatt der akatalektischen Schlussperiode hat Schiller im Taucher und im Bergliede eine Periode aus hyperkatalektischem Vorder- und Nachsatze angewandt:

Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp, | *zu tauchen in diesen Schlund?*
Einen goldnen Becher werf ich hinab, | *verschlungen hat ihn der schwarze Mund.*
Wer mir den Becher kann wieder zeigen, | *er mag ihn behalten, er sei sein eigen.*

⏑ –́ ⏑̆ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑̆ ⏑ –́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑̆ ⏑ –́ ⏑

Der Begriff des Hyperkatalektischen ist hier anders als bei den analogen Jamben zu fassen (§. 65), denn bei den Anapästen dieser Art findet gerade dasjenige statt, was wir dort bei den Jamben in Abrede stellen mussten: die auslautende Senkung der ersten hyperkatalektischen Reihe vereinigt sich im rhythmischen Vortrage mit der anlautenden Senkung der folgenden Reihe zu einem einzigen 2silbigen Takttheile. — Zweisilbige Senkung ist ja gerade die Eigenthümlichkeit des anapästischen Maasses. Es ist dies etwas ganz ähnliches, wie wenn im dak-

tylischen Hexameter die Cäsur zwischen der ersten und zweiten Kürze des dritten Taktes eintritt.

„In Kaiser und Abt“ lässt Bürger diese hyperkatalektische Periode einer akatalektischen vorausgehen. Mit Unrecht hat man ein solches Metrum amphibrachisches genannt, indem man abtheilte:

Ich will euch | *erzählen* | *ein Mährchen* | *gar schnurrig:* |
es war' mal | *ein Kaiser* | *der Kaiser* | *war kurrig.*

Amphibrachen d. h. Taktformen ◡–́◡ hat die Theorie der deutschen Metrik nicht minder wie die der Griechen auszuschliessen. Man hat vielmehr auch hier, wie es oben geschehen ist, nach Anapästen abzutheilen:

◡– | ◡◡– | ◡◡– | ◡◡– | ◡◡– | ◡ ◡– | ◡◡– | ◡◡–◡

Die schliessende Senkung vereint sich wieder mit dem Anlaute der folgenden Periode zu einem Anapäst. Es ist das in der That im eigentlichen und strengen Sinne hyperkatalektisch.

Lässt man die in Rede stehende Periode auf die Hebung ausgehen, so entsteht das Metrum

◡–́ | ◡◡–́ | ◡◡–́ | ◡◡–́ | ◡ ◡–́ | ◡◡–́ | ◡◡–́ | ◡◡–́

d. i. ein akatalektisches anapästisches Tetrametron, welches die Cäsur nicht nach dem vierten, sondern nach der ersten Kürze des 5. Anapästes hat. Schiller Parabeln und Räthsel VII (mit anapästischen Anlaut):

Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten, | *es ist kein Tempel, es ist kein Haus.* ||

Eine 3gliedrige Periode dieser Art bildet Goethe im „Wechsel“:

Auf Kieseln im Bache, da lieg ich wie helle! | *Verbreite die Arme der kommenden Welle,* | *und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust;*
dann führt sie der Leichtsinn im Strome darnieder, |
es naht sich die zweite, sie streichelt mich wieder; |
so fühl ich die Freuden der wechselnden Lust.

Mit derselben 3gliedrigen Periode schliesst Goethe die Strophen in „Gott und Bajadere“ nach vorausgehenden trochäischen Tetrametern.

Strophen aus akatalektisch-anapästischen Perioden bildet Goethe im Erlkönig:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? | *Es ist der Vater mit seinem Kind.*
Er hat den Knaben wohl in dem Arm, | *er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.*

Ebenso in Johanna Sebus (6 Perioden), Zigeunerlied (mit Refrain), Epiphanias. Den Griechen fehlt diese Composition gänzlich, daher sind wir hier nachsichtiger gegen zahlreichere Einmischungen 3silbiger, ja selbst 4silbiger Taktformen, wie in dem zuletzt genannten Goethischen Geschichte:

◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́
sie essen, sie trinken und bezahlen nicht gern.

Doch werden sich drei Senkungen statt zwei in Dichtungen höhern Styles nicht gebraucht finden.

§. 77. Brachykatalektische Tetrapodien.

Eine rein brachykatalektische Periode aus anapästischen Tetrapodien würde folgende sein:

◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ | ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́

So beliebt die entsprechenden jambischen Bildungen sind, so selten wendet unsere Poesie die anapästischen an. Sie finden sich in Goethes Gedicht „Vor Gericht", doch mit zahlreichen Jamben und zwar so, dass der Nachsatz der Periode fast rein jambisch ist:

Mit wem ich mich traute, das sag ich euch nicht. | *Mein Schatz ist lieb und gut,*
trägt er eine goldene Kett' am Hals, | *trägt er einen strohernen Hut.*

Um so häufiger ist der Gebrauch einer solchen brachykatalektischen Periode, deren Vordersatz katalektisch geformt ist, entsprechend der jambischen,

◡ – ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ◡ –

die wir oben als die rein jambische Nibelungenperiode besprochen haben. Aus reinen Anapästen aber wird ein solches Metrum nicht gebildet, vielmehr walten vor den Anapästen die Jamben vor, so dass wir hier ein eigentlich anapästisch-logaödisches

Metrum vor uns haben. Bloss dadurch unterscheidet es sich von einem logaödischen Metrum der Griechen, dass die Stellen, an welchen Anapäst erscheint, willkürlich sind, nur wird im Allgemeinen hinter der ersten Hebung der Periode die 2silbige Senkung häufiger als nach der 3. zugelassen. Zu bemerken ist auch, dass hier eine 2silbige Senkung im Anfange der Reihe öfter angewandt wird, als in den sonstigen anapästischen Bildungen. Goethe „König in Thule“:

Es war ein König in Thule | gar treu bis an das Grab,
dem sterbend seine Buhle | einen goldnen Becher gab.

In dieser Strophe kommen nur 2 Anapäste vor, an der 3. Stelle der ersten und an der ersten Stelle der 4. Reihe. — Goethe „Schäfers Klagelied“:

Da droben auf jenem Berge, | da steh ich tausendmal
an meinem Stabe gebogen | und schaue hinab in das Thal.

Die erste Reihe hat einen Anapäst an 2. Stelle, die 3. an 3., die 4. an 2. und 3. Stelle. Zahlreicher sind die Anapäste in der 2. Strophe, wo jede Reihe einen oder zwei Anapäste hat:

Dann folg' ich der weidenden Heerde, | mein Hündchen bewahret mir sie,
ich bin herunter gekommen, | und weiss doch selber nicht wie.

Schiller „Parabeln und Räthseln XIII“ (mit anlautendem Anapäst):

Unter allen Schlangen ist e i n e | auf Erden nicht gezeugt,
mit der an Schnelle keine, | an Wuth sich keine vergleicht.

Ausserordentlich häufig ist diese anapästisch-gemischte Nibelungen-Periode bei den neueren Dichtern. Schon Goethe hat die Modification angewandt, die zweite Reihe auch mit einer Hebung, auf welche 2 Senkungen folgen, an Stelle des Anapästes zu beginnen. Nachtgesang:

O gieb vom weissen Pfühle, | träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele, | schlafe! Was willst du mehr?

◡ ⏊ ◡ ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡◡ ⏊ ◡ ⏊

§. 78. Dipodische Compositionen.

Wenn die anapästische Tetrapodie

◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ◡

nach Analogie der oben als hyperkatalektisch bezeichneten Periode einen Wort- und Sinnesabschnitt nach der auf die 2. Hebung folgenden ersten Kürze erhält

◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ◡ | ◡ ⏊ ◡◡ ⏊ ◡

so zerlegt sie sich in zwei dipodische Abschnitte, in welchen die als Senkung stehende sechste Silbe dem wirklichen Rhythmus nach bereits zur zweiten Reihe gehört, wenn sie auch durch den Zusammenhang der Rede und durch die Wortcäsur sich eng an die vorausgehende Hebung anschliesst. Unsere Dichter, die sich dieser metrischen Formen be-

dienen, weisen einem jeden der dipodischen Glieder eine eigene Zeile an, pflegen aber nur die zweiten Zeilen mit einander zu reimen „Goethe Sehnsucht“:

Was zieht mir das Herz so? | was zieht mich hinaus?
und windet und schraubt mich | aus Zimmer und Haus?
Wie dort sich die Wolken | am Felsen verziehn?
Da möcht' ich hinüber, | da möcht' ich wohl hin!

Ebenso Goethe „Gleich und gleich“ — „Gegenseitig“:

Wie sitzt mir das Liebchen? | was freut sie so gross?
Den Fernen, sie wiegt ihn, | sie hat ihn im Schooss.

Es ist dies die bei den Süddeutschen volksthümliche „Schnadehüpfel-Weise“. Im engsten Anschlusse an diese Manier, wie sie sich im improvisirten Volksgesange gestaltet hat, schreibt Goethe sein Gedicht „Freibeuter“:

Mein Haus hat kein' Thür, | mein' Thür hat ke' Haus;
und immer mit Schätzel | hinein und heraus.

Längere Perioden mit 2mal oder 3mal repetirtem Vordersatze

◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ | ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ | ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡́

Goethe „Verschiedene Empfindungen an einem Platze“:

Ich hab' ihn gesehen! | Wie ist mir geschehen? | O himmlischer Blick!
Er kommt mir entgegen; | ich weiche verlegen, | ich schwanke zurück.
Ich irre, ich träume! | Ihr Felsen, ihr Bäume, | verbergt meine Freude, | verberget mein Glück.

Die umgekehrte Folge der beiden Reihen bei Uhland „der Schmied“. — Beide dipodische Abschnitte gehen auf die Hebung aus bei Goethe „im Sommer“:

Wie Feld und Au | so blinken im Thau!
Wie Perlen schwer | die Pflanzen umher!
Wie durchs Gebüsch | die Winde so frisch!
Wie laut im hellen Sonnenstrahl | die süssen Vöglein allzumal.

Den Schluss bildet hier eine Periode aus 2 akatalektischen Tetrapodien. Uhland lässt 2 akatalektische Dipodien einer katalektischen Tetrapodie vorausgehen im „Liede des Gefangnen“:

O lieblicher Klang! | O Lerche, dein Sang | erhebt sich, erschwingt sich in Wonne.
Du nimmst mich von hier, | ich singe mit dir, | wir steigen durch Wolken zur Sonne.

Druck von Hüthel & Legler in Leipzig.

